CHARLES KŒCHLIN

Précis des Règles

DU

CONTREPOINT

AVEC DES EXEMPLES (Séries complètes) A 2, 3 ET 4 PARTIES

HEUGEL & Cie
PARIS

CHARLES KŒCHLIN

Précis des Règles

DU

CONTREPOINT

AVEC DES EXEMPLES (SÉRIES COMPLÈTES) A 2, 3 ET 4 PARTIES

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

TABLE

CHAPITRE PREMIER

Définitions et Règles générales.

CHAPITRE II

Contrepoint à Deux Parties.

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

PRÉCIS DES RÈGLES DU CONTREPOINT

PAR

CH. KŒCHLIN

CHAPITRE I

DÉFINITIONS ET RÈGLES GÉNÉRALES

Etant donnée une mélodie en rondes, de quelques mesures, dite *Chant donné*, par exemple:



les exercices de *contrepoint rigoureux* consistent à l'accompagner d'une autre ou de plusieurs autres mélodies dont les rythmes sont imposés. (1) En outre, il faut se soumettre à certaines règles.

A dessein, ces règles ont été établies très strictes(2), parce qu'on a expérimenté de longue date qu'à observer cette discipline rigoureuse l'élève acquiert un style plus souple.

Il est entendu en principe et d'une façon générale:

1º que toutes ces mélodies auront une ligne aisée et chantante.

2º que les *harmonies* résultant de ces ensembles, et plus généralement la *musicalité* de chaque exercice, devront être *les meilleures possibles.*

La *laideur* constituerait, en pareille matière, *le plus grave défaut.*

Le contrepoint *pour l'oeil* ne signifie rien; l'aisance de chaque partie est nécessaire, mais point suffisante: il faut que la réunion de ces parties reste musicale. Si l'élève ne cherche pas ce but, il ne fera aucun progrès. L'étude du contrepoint n'est profitable que si l'on arrive, dans ces exercices scolaires, à écrire *de la musique.*

A ce seul prix, cette étude devient utile; j'ajouterais: il faut qu'elle devienne agréable; son utilité même est en raison de l'agrément qu'on y trouve.

HARMONIES EMPLOYÉES

Le contrepoint n'use que d'accords parfaits et d'accords de sixte.

Les sixtes et quartes, les quintes augmentées, l'accord $\frac{5}{b}$ et tous les autres accords (excepté ceux des *retards* qu'on énoncera plus loin) sont *rigoureusement interdits.*

---

(1) On traitera plus loin du contrepoint dit *fleuri,* où certaine liberté de rythme est laissée à l'élève. Nous indiquerons tout à l'heure quels sont les rythmes en usage dans le contrepoint rigoureux.

(2) Beaucoup plus strictes que celles qui servirent de base aux compositeurs anciens; et celles-ci d'ailleurs étaient souvent transgressées. Mais la rigueur des règles du contrepoint d'école, pour conventionnelle qu'elle soit, reste utile.

AU MÉNESTREL, 2bis, rue Vivienne,
HEUGEL, Editeur, Paris

Chaque mesure doit ne comporter qu'un seul accord.

Deux mesures d'ailleurs peuvent réunir le même accord, et trois mesures à la rigueur, si les mouvements de parties, dans ce cas, arrivent à supprimer toute impression de monotonie (mais cela est rare).

Le premier temps de chaque mesure doit être entièrement consonnant: c'est-à-dire que sur ce premier temps, la note de *chaque partie* doit être une des trois notes de l'accord parfait ou de l'accord de sixte sur lequel la mesure est écrite.(1)

(Les accords, en certains cas, peuvent n'être pas complets).
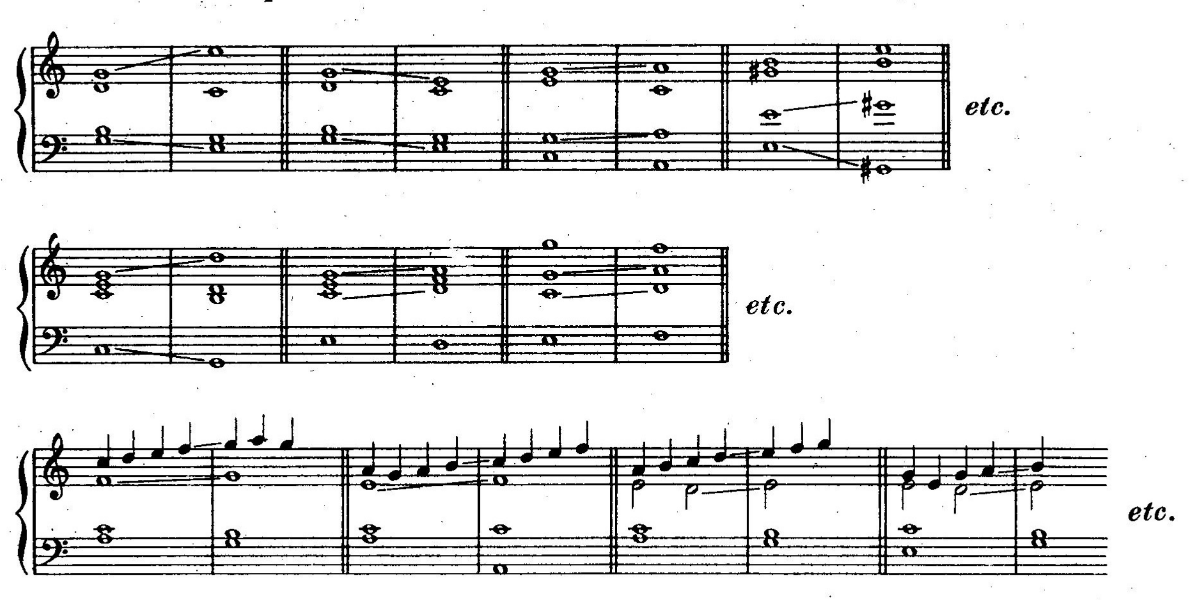
Pour les autres temps, on y peut employer soit des notes de l'accord, soit des notes de passage ou des broderies,(2) sous certaines conditions qu'on détaillera plus loin.

RÈGLES CONCERNANT LES MOUVEMENTS HARMONIQUES

Tierces ou sixtes consécutives. _ On ne devra pas faire, entre deux parties données, plus de trois tierces ou plus de trois sixtes de suite (même par mouvement contraire)

Quintes ou octaves consécutives. _ Entre deux parties données, les quintes ou les octaves *immédiatement consécutives* sont interdites, sans exception, et même par mouvement contraire.

Tous les exemples suivants sont donc défendus:



Remarque importante. _ Il va de soi que je suppose, dans le premier de ces exemples, *sol mi* chanté par le Soprano et *sol mi* par la Basse.(3) Mais si l'on avait *sol sol* répété à la Basse et *si mi* au Ténor (par croisement), cela ne ferait plus d'octaves; le passage serait admissible. Toutefois cette façon d'éviter les octaves ou les quintes au moyen d'un croisement, n'est bonne que si les timbres des voix qui croisent sont assez différents pour qu'on distingue la marche de chaque voix. Cela va donc très bien entre ténor et contralto, _ cela reste possible entre ténor et basse, et devient beaucoup plus discutable entre soprano et contralto.

---

(1) Exception faite pour le cas des syncopes; on y peut employer des *retards*. Voir plus loin.

(2) Mais non les appogiatures, ni les échappées, ni les anticipations. Toutefois certaines échappées sont usitées dans le contrepoint *fleuri*. On l'expliquera en temps voulu.
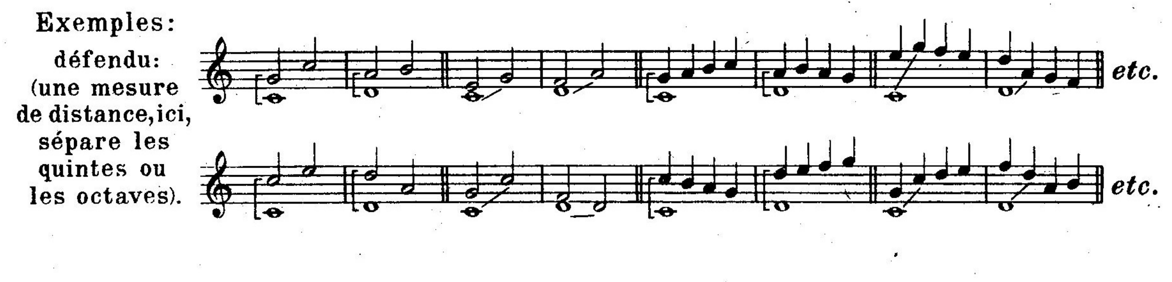
(3) On verra plus loin que tous ces exercices de contrepoint sont écrits *pour les voix*, ainsi qu'on le fait pour les Chants donnés et les Basses données des études d'harmonie.

Quintes ou octaves non immédiatement consécutives.

Les quintes ou les octaves séparées par d'autres notes ne sont permises que si elles se trouvent à une distance plus grande que la longueur d'une mesure entière. (il est entendu en principe que tous les exercices sont écrits dans la mesure à 4 noires ou à 2 blanches).

Exemples:
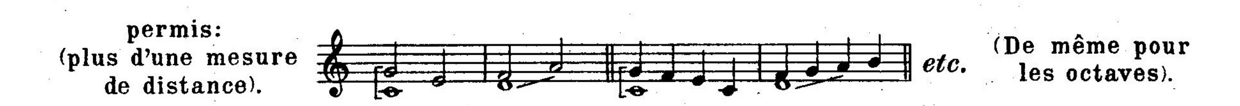
défendu: (une mesure de distance, ici, sépare les quintes ou les octaves).



défendu, a fortiori: (moins d'une mesure de distance).



permis: (plus d'une mesure de distance).



(De même pour les octaves).

Il faut donc au moins 2 blanches ou au moins 4 noires séparant des quintes (ou des 8ves) pour que ces quintes ou que ces 8ves soient permises.

Cette règle est notablement adoucie lorsque, dans les quintes litigieuses, il se trouve une ou deux notes de passage (ou broderies). _ On y reviendra en détail, plus loin.

Octaves ou quintes prises par mouvement direct. [1]

Entre les parties extrêmes on ne les tolère que si c'est la partie supérieure qui procède par mouvement conjoint. (Dans certaines espèces difficiles, à 3 ou à 4 parties, on accordera quelque adoucissement à la règle, pour la dernière mesure notamment _ ce que nous expliquerons plus loin).

Entre des parties intermédiaires on peut en général les admettre (à condition qu'il n'en résulte pas d'effet trop creux) même si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint. Mais dans ce cas, il est toujours bon qu'un mouvement contraire, à l'une des autres parties, vienne contrebalancer celui de l'octave ou de la quinte directe:
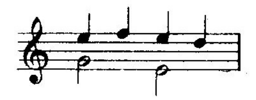
Entre des parties intermédiaires comme entre des parties extrêmes, les quintes ou octaves directes sont interdites si les deux parties procèdent par mouvement disjoint. Exception faite, cependant, lorsqu'il existe une note commune aux deux accords (notamment dans le cas où l'une des parties procède par saut d'octave; on en verra des exemples plus loin); et naturellement, une quinte directe disjointe est permise s'il y a simplement changement de position d'un même accord.

(1) On écrira, pour abréger: octaves directes, quintes directes.

Il va de soi que, comme en harmonie, les quintes ou octaves directes sont toujours plus admissibles avec note commune aux deux accords, ou_dans le cas du mouvement disjoint à la partie supérieure_si la partie inférieure aboutit à un"bon degré"(tonique, dominante, sous-dominante).

On s'est efforcé ici de présenter ces règles d'octaves et de quintes directes, aussi simplement que possible. Mais il faut bien avouer que la question d'oreille est primordiale en cette matière. Vous devez, avant tout, vous fier à l'impression musicale entendue. Le nombre des cas est si considérable qu'on ne peut songer à étudier séparément tous ceux qui se produiraient: mais dans cette quantité de cas, il existe probablement d'assez bonnes quintes directes que proscrirait la règle stricte.
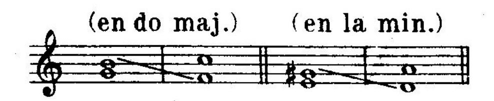
En revanche, méfiez-vous de certaines octaves telles que:



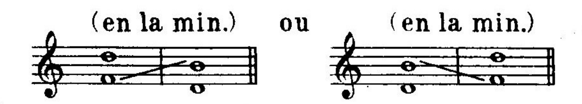
Elles seraient permises d'après la règle, mais parfois cela sonnera mal.

De toute façon, il ne saurait être question, ici, d'interdire n'importe quelle quinte ou octave directe, comme le font parfois certains professeurs. S'il faut des règles strictes, il est mauvais cependant que la règle ligotte trop serré. Et puis, en admettant que les règles du contrepoint soient inspirées des usages des maîtres, ces usages étaient beaucoup plus"libres": vous savez avec quelle désinvolture J.-S. Bach et Mozart écrivent des quintes ou des octaves directes, lorsque le résultat musical est bon...

Fausse relation de triton. _ Voici encore une règle qu'on doit interpréter avec certaine souplesse. _ Entre les parties extrêmes, on a l'habitude d'interdire cette fausse relation, et notamment à deux parties sous la forme que voici:
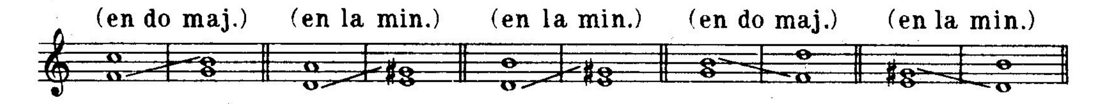


Mais il est trop rigoureux d'appliquer la règle à tous les cas possibles; en mineur notamment, on ne voit pas très bien pourquoi l'on proscrirait:



(D'ailleurs, le premier de ces exemples serait, en majeur, assez contestable à cause précisément de l'impression de triton).

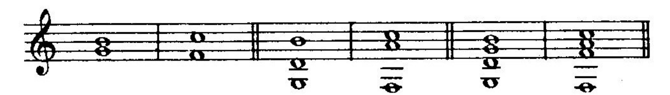
D'autre part, il semble étrange de ne pas tolérer:



Enfin, l'enchaînement du 4e au 3e degré, d'ailleurs proscrit par les anciens traités d'harmonie, a un "caractère de plain-chant" qui peut s'accorder très bien avec celui des autres harmonies dont vous accompagnerez votre thême donné. Alors il me semblerait exagérément sévère de ne point tolérer, même entre extrêmes, la fausse relation de triton si elle reste musicale; et pareillement en beaucoup d'autres cas.

Cependant, il peut arriver que d'entendre le triton résultant de cette relation, soit chose gênante dans les exercices de contrepoint, parce que s'opposant au caractère essentiellement consonnant de ces exercices (et qui doit en général rester serein). Aussi la règle a-t-elle lieu, *parfois*, de s'exercer justement. Mais alors, en réalité, elle fait partie d'une règle plus vaste, celle qui interdirait l'impression trop accentuée, trop *aigre*, de l'intervalle *fa si* (S. Dte à sensible): ce qui se produira, notamment, avec certaines mauvaises dispositions de l'accord de sixte du second degré. — En résumé, cette règle de la fausse relation de triton est susceptible d'un *grand nombre d'exceptions*, à tel point qu'on éprouve même quelque scrupule à l'appeler "règle". Le plus simple, c'est de convenir:

1º Que l'on interdira la fausse relation, *entre les parties extrêmes*, dans l'enchaînement par accords parfaits à l'état fondamental, du 5e au 4e degré (à 2, 3 ou 4 parties).
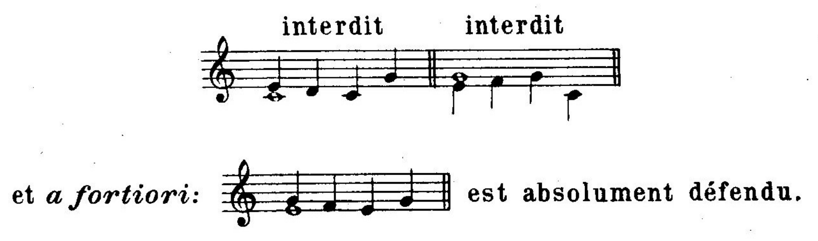


(Mais on peut autoriser le passage inverse, du 4e au 5e degré).

2º Qu'on l'interdira encore, toutes les fois qu'il en résultera une impression un peu dure, de *triton entre 4e et 7e degré*. Ici, l'oreille seule jugera.

Cet exposé pourra sembler un peu long: mais le problème de la fausse relation de triton reste en général si obscur, et la règle si élastique, qu'il était nécessaire de donner quelques explications à l'élève. (1)

Unissons. — Ils sont interdits aux temps forts, sauf au début et à la fin d'un contrepoint.

Il n'est pas permis d'aboutir à l'unisson par la seconde — même majeure, et même sur la dominante ou sur la tonique.



et *a fortiori*: est absolument défendu.
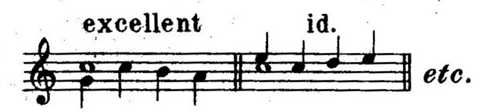
---

(1) Je rappelle qu'au XVIe Siècle on appréciait la musicalité de l'enchaînement:

Mais le caractère si particulier de cet enchaînement peut sembler trop contraire à celui des habituelles successions d'accords en usage dans le contrepoint rigoureux; donc, admettons en principe de le proscrire dans les exercices: quitte à l'écrire sans crainte en des compositions libres, s'il est à sa place.

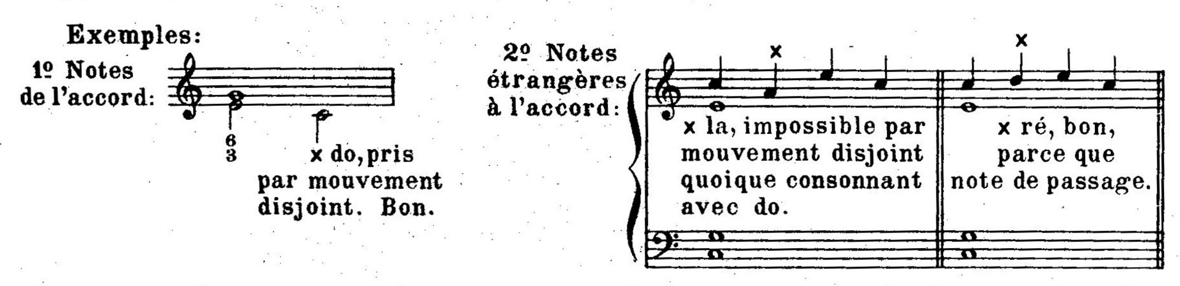
Pour des raisons analogues,[1] on n'autorise pas la broderie de l'unisson.



Mais on peut *quitter* l'unisson par intervalle de seconde:

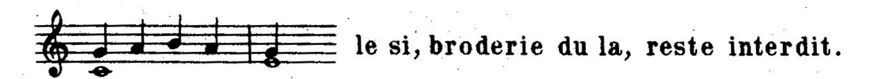


Notes en rapport dissonant avec la Basse. – Nous avons dit qu'au premier temps toutes les notes (sauf dans le cas des retards formés par les syncopes) doivent être des notes de l'accord $^{5}_{3}$ ou $^{6}_{3}$. Aux autres temps, on aura: 1º Soit des *notes de l'accord,* et dans ce cas elles peuvent être abordées ou quittées par mouvement disjoint s'il n'en résulte pas de quarte et sixte. 2º Soit des notes *étrangères à l'accord du 1er temps;* ces notes peuvent être dissonantes ou consonnantes avec la Basse, mais de toute façon elles ne seront abordées ou quittées que par mouvement conjoint. Ce sont donc des notes de passage ou des broderies.

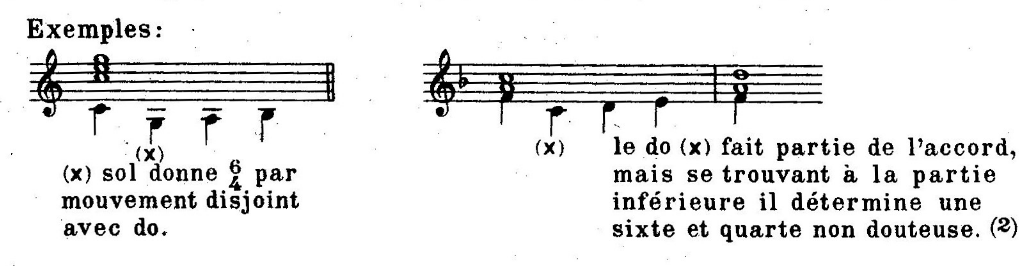


(On remarquera, à ce dernier exemple, que le *mi,* note de l'accord, est conjoint au Ré et disjoint au Do. Une note de l'accord peut donc être conjointe ou disjointe).

Remarques. – 1º On ne peut broder une note qui n'est pas note de l'accord:



2º La quarte compte comme dissonance *si elle se trouve à la Basse;* et cela, même si, dans la $^{6}_{4}$ ainsi formée momentanément, la quarte n'est que sous-entendue.
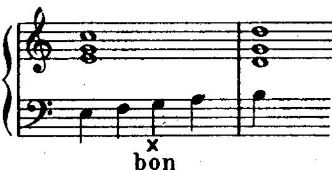


---

(1) Cette raison est, à vrai dire, un peu conventionnelle, car il est *musicalement bon,* et *très classique,* d'écrire *mi ré do* contre *Do.* Mais il y a quelque logique cependant à la règle, car les commençants useraient à tort et à travers de cette liberté.

(2) Dans le contrepoint à 2 parties, il peut arriver que la sixte écrite sur une Dominante sous-entende une tierce ou une quarte. Dans le premier cas elle est bonne; dans le second, on a l'impression de $^{6}_{4}$ et la sixte est donc mauvaise. L'appréciation de l'accord sous-entendu est assez délicate; on y reviendra lors du contrepoint à deux parties.

3º La quarte étant tenue pour dissonance, elle est donc parfaitement admissible par mouvement de note de passage ou de broderie, comme le serait toute autre dissonance diatonique.



RÈGLES CONCERNANT LES MOUVEMENTS MÉLODIQUES
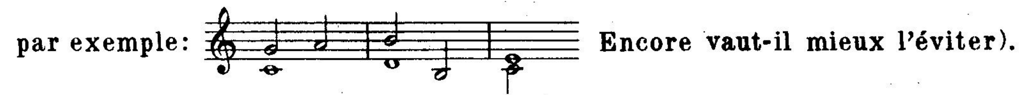
D'une note à la suivante, **Intervalles permis**: Secondes, tierces, quarte, quinte, sixte mineure, octave.

(Exceptionnellement, et surtout dans les espèces difficiles à 4 parties, on peut tolérer parfois la sixte majeure si elle est écrite mélodiquement _ par exemple, de la dominante au 3e degré. _ Elle est *toujours* mauvaise du second degré à la sensible).

D'une note à la suivante, **Intervalles défendus**: L'intervalle chromatique; tous les intervalles augmentés ou diminués; la sixte majeure, les septièmes, les neuvièmes, etc.
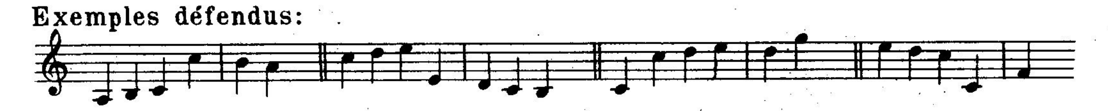
Diverses interdictions. _ En vertu de la règle qui exige pour chaque partie une ligne mélodique chantante et sans difficulté d'intonation, on interdit:

1º Le *saut d'octave sur la sensible* (sauf en valeurs lentes, dans des cas difficiles et si la ligne reste mélodique,

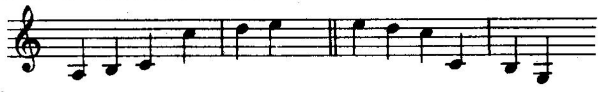
par exemple:  Encore vaut-il mieux l'éviter).

2º *Tout saut d'octave précédé ou suivi d'un mouvement dans le même sens.* Cette règle ne comporte d'exception que dans le cas d'une broderie.

Exemples défendus:



Et *a fortiori,* tout-à-fait interdits:



Tolérés, mais seulement dans un cas difficile:



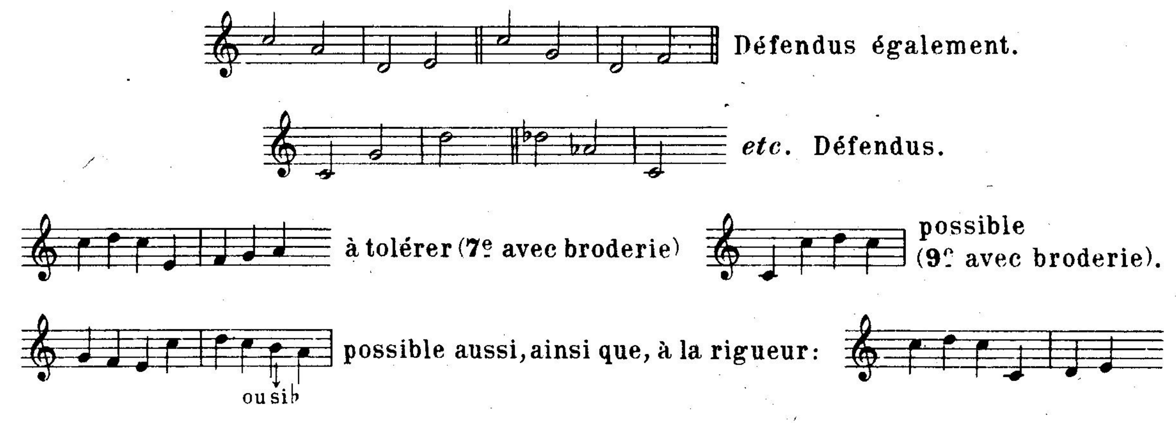
Ce dernier exemple serait plus admissible d'ailleurs avec des blanches ou surtout des rondes.

3º *Toute septième ou neuvième en trois notes,* excepté s'il y a broderie: auquel cas on tolèrera la 7e ou la 9e si elle se présente bien mélodiquement.
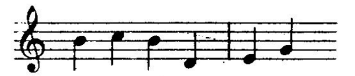
Exemples:
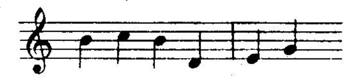


Défendus (et c'est dommage, car cela est souvent assez mélodique).



Parfois il y a lieu de distinguer; telle succession de notes est bonne sur tels degrés, médiocre sur d'autres. Les deux passages précédents sont, je crois, meilleurs en fa qu'en do, c'est-à-dire avec la broderie tournant autour de la Dominante. Et la différence suivante est très sensible.



En do, très médiocre (à cause de la sixte majeure du 7e au 2d degré).

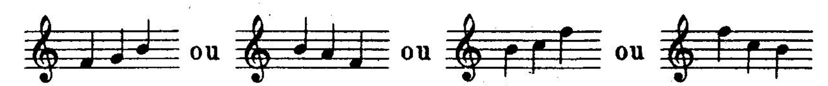


En sol, beaucoup plus admissible, quoique je préfère qu'on évite en principe la sixte majeure, sauf dans les cas difficiles.

L'étude des exemples précédents montre à quel point il est difficile, en certains cas, de poser des règles fixes, et qu'on doit toujours se reporter à l'impression de l'oreille.

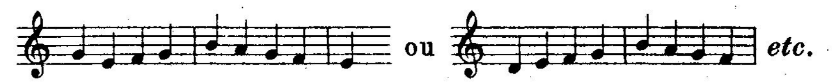
Triton en trois notes. – Ici encore, c'est l'oreille qui seule peut guider. Cette réalisation est à surveiller: souvent gauche et peu mélodique; mais on ne peut guère édicter de règles précises à ce sujet, et les traités ne semblent pas avoir résolu nettement le problème.

On poserait en principe: (a) que tout triton en trois notes formant un mouvement isolé, sera interdit. C'est-à-dire qu'il faudrait que ceci:



fût continué, ou précédé (ou continué *et* précédé) par un mouvement semblable.

Par exemple, pour le premier de ces tritons:



Cependant, le principe (a) est quelque peu contestable. Car au fond, il ne me semble pas nécessaire: est assez vocal et contraire à (a).

De plus, je ne l'estime pas suffisant: est médiocre, et pourtant conforme à (a).

On voit que la question reste fort difficile à régler de la sorte.

Dirons-nous que le triton en 3 notes est meilleur, formé par une broderie? Cela peut se vérifier; mais voyez l'exemple suivant:

le *si* est broderie, et pourtant (en do) l'ensemble ne me satisfait point entièrement. Dans tous les cas, je préfère ceci: où le *si* n'est pas broderie, et où le principe (a) n'est point observé.
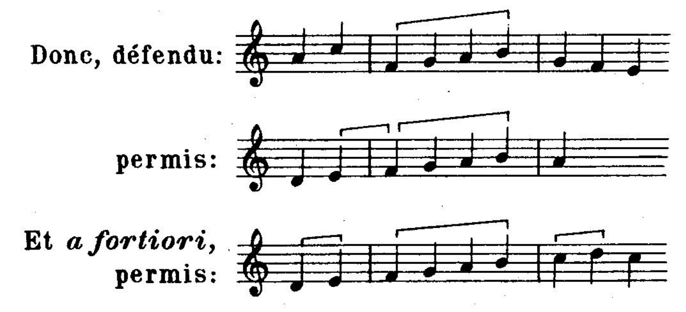
D'autre part, la tonalité influe: en ré mineur (avec 6e degré majeur) est excellent, sans conteste.

Au fond, c'est encore et toujours l'oreille qui nous guidera. Et comme pour la fausse relation de triton, ce qu'on évitera, c'est une impression dure ou mesquine résultant de l'intervalle *si fa* (ou *fa si*). Lorsque cette impression n'existera point, et que le passage sera bien *vocal*, écrivez-le sans crainte.

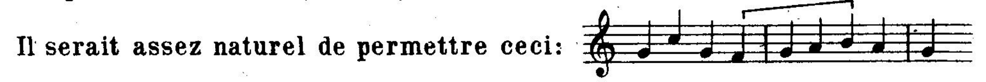
Il va de soi que je n'ai pas envisagé le cas où les notes formant triton changent de mouvement, par exemple: Ici le doute ne se présente même pas; ce passage est tout-à-fait admissible.

Triton en 4 notes (qui se suivent par degrés conjoints). (1)

Ici la question "difficulté d'intonation" ne se pose pas. Mais l'usage immémorial est de ne permettre ce groupe de notes que s'il est précédé, ou suivi, (ou précédé *et* suivi) d'un mouvement de même direction.



Je transcris ici la règle stricte, en notant toutefois que dans le cas d'une broderie on pourrait l'adoucir, sans grand dommage.



Au demeurant, cette règle ne peut être prise que comme un moyen: 1º d'éviter une impression désagréable de triton trop accentué (et alors, elle est compréhensible). 2º d'augmenter la difficulté: ce qui est admissible pour les espèces relativement faciles; mais dans les *mélanges à 4 parties* il y a tellement d'autres difficultés à vaincre, que l'on pourrait bien supprimer celle-là, lorsque le mouvement est musical. En mineur surtout, on rencontre des cas où ce triton en quatre notes paraît tout-à-fait logique.

Sensible. — Il n'est pas nécessaire de faire *toujours* monter la sensible à la tonique, notamment pour finir un contrepoint. Mais si la sensible descend à la dominante ou remonte au 3e degré, il ne faudrait pas qu'il en résultât une difficulté d'intonation.
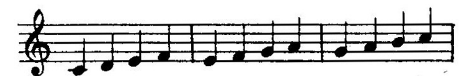
---

(1) Il est entendu que s'il y a changement de direction, le cas n'est plus le même et l'on écrira sans crainte: 
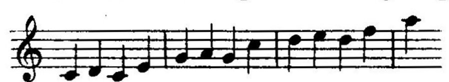
Redites. _ L'étude du contrepoint ayant pour but de développer, chez l'élève, *l'imagination* qui invente des mouvements de parties aisés et divers, on évitera, dans un exercice donné, de répéter une même formule mélodique. Ou bien, si l'on se voit contraint de le faire, que cela soit à quelque distance. Il résulte de cette règle que jamais l'on n'écrira de marches d'harmonie: au contraire, on devra toujours chercher des variantes.

Il va de soi qu'une gamme (ou même qu'une broderie, parfois) ne constituera point de redite:
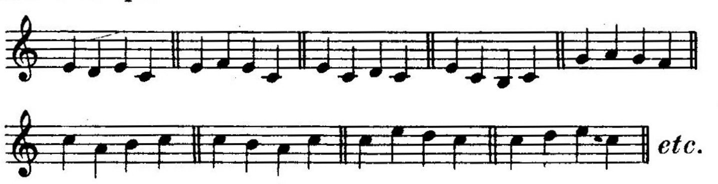
Mais un fragment de gamme isolé, évitez-en (autant que possible) la répétition textuelle:



Et de même, s'il s'agit d'une broderie reproduite à peu près symétriquement:



Tous les dessins tels que:
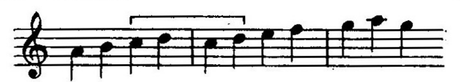


constituent des formules qui, répétées, produisent des redites; évitez ces redites, ou du moins séparez-les par quelques mesures.

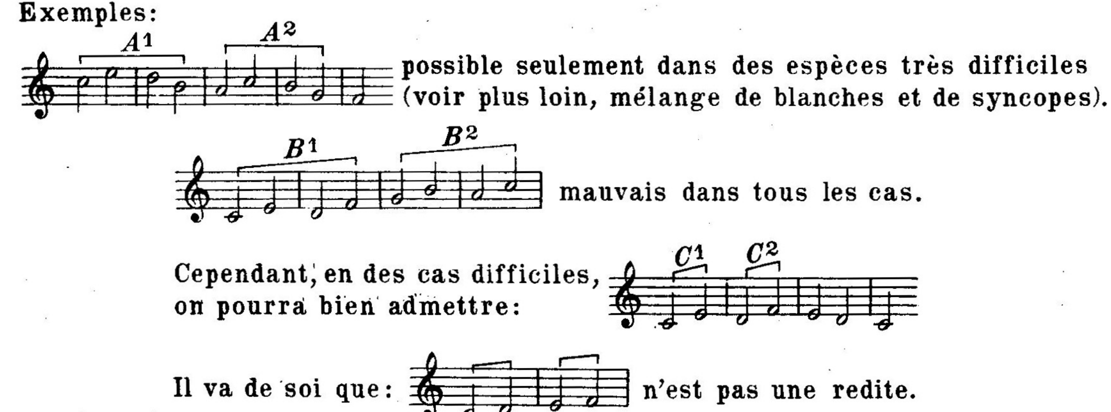
On n'écrira point: et encore moins:



Mais à la rigueur on peut avoir la répétition *do ré do ré*, si le rythme empêche qu'on ne la perçoive comme redite:



Avec des blanches, il peut même se produire des redites à éviter:
Exemples:



possible seulement dans des espèces très difficiles (voir plus loin, mélange de blanches et de syncopes).

mauvais dans tous les cas.

Cependant, en des cas difficiles, on pourra bien admettre:

Il va de soi que: n'est pas une redite.

Avec des rondes, l'impression de redite s'atténue à cause du mouvement plus lent. Pourtant je préfère d'éviter, par exemple:



Et comme, pour terminer la ligne précédente, ceci: serait très mauvais,

j'écrirai plutôt, comme basse: malgré l'arpège du début (voir plus loin).

Arpèges. _ On évite, surtout en noires, les arpèges, _ ou du moins ce qui constitue des arpèges qui ne sont guère mélodiques, par exemple:


etc.

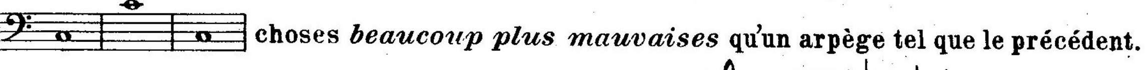
Il est d'usage de ne point écrire: même en blanches.

Affaire de convention pour ce dernier exemple, réellement mélodique; mais cette convention est utile car elle vous oblige à chercher des *notes de passage* au lieu de prendre les notes de l'accord. Ce ne sera donc qu'exceptionnellement qu'on se permettra ce dessin en noires ou en blanches.

Pour les parties en rondes, il arrivera plus d'une fois que l'on soit réellement *obligé* d'écrire un passage tel que:



Cela se présentera notamment dans le cas où la seule variante possible à un arpège de ce genre, serait constituée par des notes répétées, ou par un double saut d'octave


choses *beaucoup plus mauvaises* qu'un arpège tel que le précédent.

Quant aux arpèges en trois notes, comme

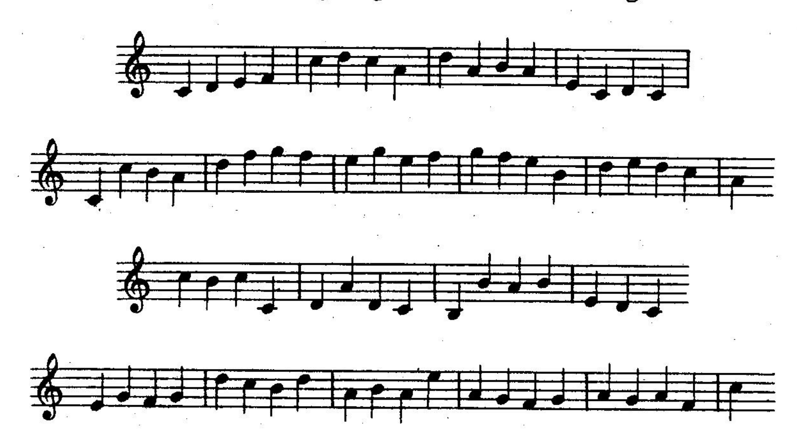
ils sont excellents, et même nous admettrons fort bien:

surtout dans le cas où la broderie *do ré do* se trouverait n'être pas bonne (par exemple, si elle se répétait exactement dès la troisième mesure).

Mouvements gauches. _ Plus graves que les redites et surtout que les arpèges. Il existe quantité de mouvements gauches à proscrire, mais en si grand nombre qu'on ne saurait les étudier par le détail. En général, tout ce qui sonnera mesquin, laid, bête, _ ou simplement trop monotone: un dessin tournant sur soi-même, _ ou trop constamment disjoint, ou peu mélodique et difficile à chanter, devra être soigneusement évité.

Si les *gammes* sont bonnes, il n'en faudrait point abuser cependant pour une partie de noires: les "montagnes Russes" ne sont pas recommandables, d'où résulte quelque monotonie. (Dans une partie de rondes ou de blanches toute gamme est en général une excellente réussite). _ Les *broderies* sont licites; cependant il n'en faut point mettre à tout bout de champ, _ et les débutants embarrassés pour éviter des quintes ou des octaves, prodiguent à l'excès d'intempestives broderies.

A titre de renseignement, voici quelques "mouvements gauches":



On remarquera que la plupart de ces gaucheries proviennent, soit de broderies peu mélodiques, soit de monotonie, soit enfin de mouvements disjoints entre le 4e temps d'une mesure et le 1er temps de la mesure suivante. _ Mais il peut se rencontrer d'autres gaucheries; et inversement, il n'est pas toujours nécessaire de passer par mouvement conjoint d'une mesure à l'autre; il n'est pas forcément mauvais d'employer les broderies; etc. _ On ne peut établir de règle. Un principe seulement: il faut que cela chante.

NATURE DES EXERCICES

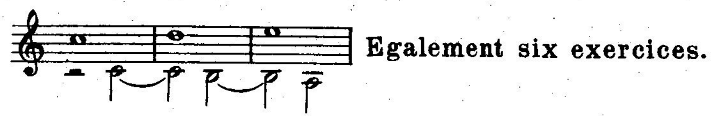
L'élève prendra un *Chant donné* que lui indiquera son maître, ou bien il en trouvera vers la fin de cet ouvrage. On lui conseille de ne pas les écrire soi-même parce que certains chants sont fort difficiles à réaliser, alors que le maître a pu expérimenter ceux qu'il propose à ses élèves.

A *deux parties*, la 1re espèce est dite: *note contre note*. Le chant donné se compose d'une suite de rondes; à chacune de ces rondes devra correspondre une ronde du contrepoint écrit par l'élève. Faire trois exercices avec le chant donné à la partie inférieure, et trois autres exercices avec le C. D. à la partie supérieure. _ L'élève a la faculté de *choisir* les voix pour lesquelles il écrit, en ayant soin de varier à chaque fois.(1) Il peut d'ailleurs transposer le C. D. en n'importe quel ton, si cela lui est plus commode pour les tessitures des voix qu'il a choisies.

La seconde espèce _ deux notes contre une _ est constituée par une partie de blanches, accompagnant le C. D. en rondes. Six exercices pour chaque C. D.

Troisième espèce: Quatre notes contre; le contrepoint se compose de noires, contre les rondes du C. D. _ Six exercices pour chaque C. D.

Quatrième espèce: Syncopes, dont le rythme est celui-ci:


Egalement six exercices.

Cinquième espèce: Contrepoint "fleuri"; le rythme en est relativement libre (ainsi qu'il sera défini plus loin). _ Six exercices.

(1) Choix à faire entre Soprano, Contralto, Ténor et Basse (voir plus loin l'indication de l'étendue de chaque voix). Le contrepoint sera toujours dans une autre voix que le chant donné.

A *trois parties*, le nombre des espèces est un peu plus considérable:

(1) Note contre note:	C. D. _ Rondes _ Rondes.
(2) 2 notes contre une:	C. D. _ Blanches _ Rondes.
(3) 4 notes contre une:	C. D. _ Noires _ Rondes.
(4) Syncopes:	C. D. _ Syncopes _ Rondes.
(5) Mélange de noires et de blanches:	C. D. _ Blanches _ Noires.
(6) Mélange de noires et de syncopes:	C. D. _ Noires _ Syncopes.
(7) Mélange de blanches et de syncopes:	C. D. _ Blanches _ Syncopes.
(8) "Fleuri", qui est de deux sortes:	C. D. _ Fleuri _ Rondes.
	C. D. _ Fleuri _ Fleuri.

A chaque espèce, faire *au moins* six exercices pour un chant donné. L'élève distribuera à son gré la partie en rondes, celle en blanches, (ou rondes, ou noires) et le C. D. _ De même pour les mélanges. _ Placer le C. D. à la basse pour les 2 premiers des six exercices à faire; à la partie intermédiaire pour les deux suivants; à la partie supérieure pour les deux derniers. _ Faculté de transposer, bien entendu.

Comme pour le contrepoint à deux parties, notez qu'il sera en général très insuffisant de ne faire que les six exercices sur *un* C. D.; prenez au moins 1º un C. D. majeur. 2º un C. D. mineur. _ Et, d'une espèce, ne passez à la suivante qu'une fois bien certain de ne plus éprouver trop de difficulté à l'espèce que vous laissez.

A *quatre parties*, on a les variétés suivantes:

(1) Note contre note:	C. D. _ Rondes _ Rondes _ Rondes.
(2) 2 notes contre une:	C. D. _ Blanches _ Rondes _ Rondes.
(3) 4 notes contre une:	C. D. _ Noires _ Rondes _ Rondes.
(4) Syncopes:	C. D. _ Syncopes _ Rondes _ Rondes.
(5) Mélange de noires et de blanches:	C. D. _ Noires _ Blanches _ Rondes.
(6) Mélange de noires et de syncopes:	C. D. _ Noires _ Syncopes _ Rondes.
(7) Mélange de blanches et de syncopes:	C. D. _ Blanches _ Syncopes _ Rondes.
(8) Mélange complet à 4 parties:	C. D. _ Blanches _ Noires _ Syncopes.

(9) Fleuri: De trois sortes, selon qu'il y a une, deux ou trois parties en fleuri, les autres parties étant des rondes.

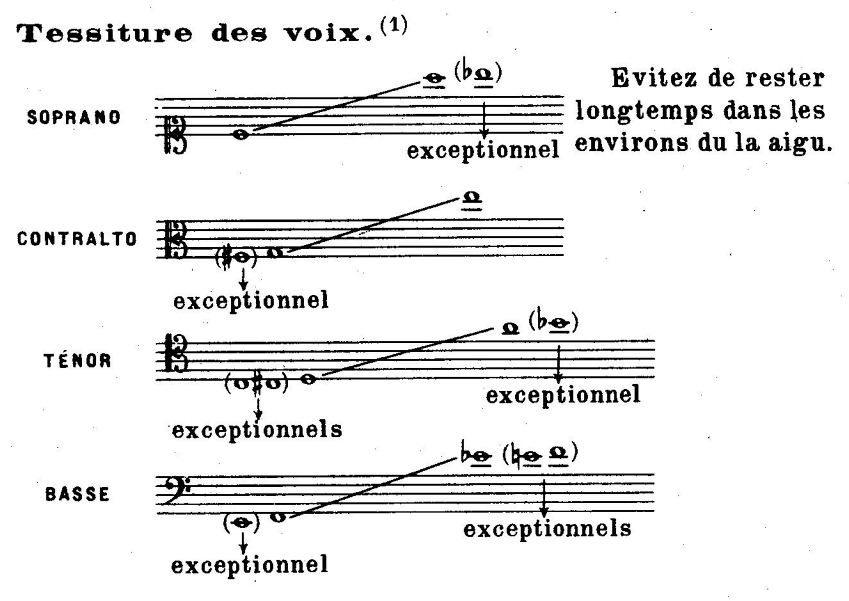
On pourrait aussi supposer des mélanges de fleuri et de noires ou de blanches; ce n'est pas très utile; nous citons plus loin un mélange assez intéressant à écrire: C.D., syncopes, et 2 parties en fleuri.

Enfin, rien ne s'opposerait à étudier aussi une espèce de *3 notes contre une* (triolets de blanches). Mais est-ce bien utile? Avec les autres espèces, cela fait déjà un respectable ensemble.

A quatre parties, faire six exercices *au moins*, de chaque espèce, pour un même chant donné (ou, si vous préférez, changez de C. D., d'une espèce à l'autre). Il faudra faire au moins une série en majeur et une autre en mineur. Mais en général, cela ne sera pas suffisant.

RÈGLES ET DÉFINITIONS DIVERSES

Tessiture des voix. (1)



Evitez de rester longtemps dans les environs du la aigu.

Dans chaque exercice, on évitera qu'une voix donnée ait à se mouvoir dans un espace supérieur à *une octave plus une sixte:* c'est d'ailleurs l'étendue indiquée ici comme normale pour le S., le C. et le T. _ En général même, on se contente, si par exemple le soprano descend au *Do grave,* de ne point lui faire dépasser le *Sol* aigu. Mais il est évident qu'il y a là une part de convention, et que cet usage est plutôt un guide qu'une règle absolument stricte. Tous ceux qui savent ce qu'est la voix humaine, comprendront qu'on risquera moins, parfois, de fatiguer un Soprano en le faisant chanter du *do grave* au *la aigu* (mais sans rester sur ce *la*) qu'en le maintenant entre les limites *ré grave* et *sol aigu,* mais avec plusieurs notes voisines du sol.

Ecarts entre les voix. _ Adoptez en principe l'usage des traités d'harmonie: pas plus d'une octave entre le S. et le C., entre le C. et le T., pas plus d'une 12me entre le T. et la B. _ Mais: 1º Dans le cas de croisements entre T. et C., il faut alors considérer les écarts entre T. et S., entre T. et C., entre C. et B. _ 2º Il peut arriver (surtout au début et à la fin d'un exercice) que, pour avoir une meilleure ligne, on dépasse notablement, de temps à autre, les écarts indiqués ci-dessus. Le cas se présentera dès le contrepoint à 3 parties, et l'étude de nos exemples montrera que ces sortes de réalisations peuvent être fort utiles. _ 3º Dans les contrepoints à deux parties, entre Basse et Soprano, ou même entre Basse et Contralto, entre Ténor et Soprano, l'écart pourra, naturellement, être supérieur à une douzième.

Croisements. _ On permet les croisements. Mais ils ne doivent pas être de trop longue durée, et surtout il ne faut pas que le résultat vocal en soit mauvais.

Ainsi, le croisement de la Basse et du Contralto est *toujours des plus médiocres.* On doit se l'interdire, et *sans exception* (à 2 et à 3 parties, du moins. _ Dans certains *mélanges à 4 parties, si le C. D. est au Contralto,* on pourrait être forcé de finir par un croisement: Mais *ce cas est tout-à-fait exceptionnel).*

---

(1) On conseille à l'élève de se servir des clefs d'*ut* en usage dans les conservatoires, et que nous indiquons ici. _ Nos exemples sont écrits en clef de sol et clef de fa, pour occuper moins de place, mais ce n'est là qu'un procédé typographique mieux approprié aux nécessités matérielles. _ A quatre portées les lignes se lisent d'une façon plus profitable.

_Le croisement de la Basse et du Ténor est possible, mais *court* et s'il n'amène pas de grand écart entre T. et B.

Car, dans un écart tel que: B. T. le résultat de la sonorité est assez discutable.

Il ne faut user des croisements B.-T. qu'avec ***beaucoup de modération***, et seulement dans les cas difficiles.

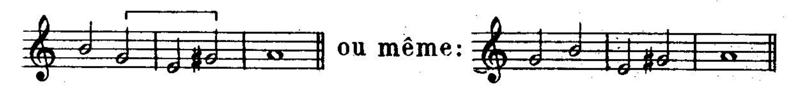
Les croisements ***Contralto-Soprano*** et ***Ténor-Contralto*** sont beaucoup meilleurs. On s'efforcera d'éviter qu'il ne subsiste une impression d'octaves malgré le croisement S.-C., ainsi que nous l'avons définie plus haut. (1)

Le croisement T.-C. est surtout bon lorsque la partie du ténor est vraiment vocale et qu'elle mérite, par cela, de se trouver en dehors. Et dans ce cas, on pourrait même (pour une très courte durée) faire passer le ténor au-dessus du soprano et du contralto.

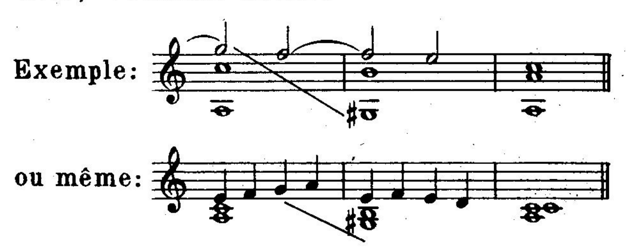
Modulations. _ On permet de moduler dans un exercice de contrepoint. Toutefois, il faut:

1º Que la modulation ne dure pas longtemps par rapport à la durée totale du C. D. (cependant, avec certains C. D. en mineur, on peut admettre une assez longue modulation au relatif majeur).

2º Qu'elle ne donne pas l'impression de fausse relation chromatique, et surtout qu'elle n'oblige point à un mouvement chromatique tel que (entre deux mesures consécutives):



Néanmoins, la fausse relation peut être très excusable lorsqu'il s'agit de revenir du majeur au relatif mineur, ton initial du C. D.
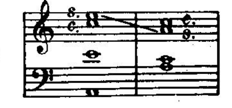


3º Qu'elle soit ***musicale***, et ***logique***. C'est l'essentiel. (Il arrive parfois que dans un C. D. en *do* majeur, l'on module en *fa*, avec un *si* ♭, pour éviter un triton désagréable que donnerait le *si* ♮. _ Mais il faut ensuite revenir nettement en *do*, et ce n'est pas toujours facile).

4º Avec un C. D. mineur, si vous modulez au relatif majeur, vous êtes fort tenté de conclure dans le mode hypodorien (c'est-à-dire, avec *sol* ♮ au lieu de *sol* ♯, pour l'accord de la dominante de *la* mineur). En principe, nous conseillerons à l'élève de ne pas le faire ***souvent***. Non que ces terminaisons ne soient musicales, et même très suffisamment tonales; mais je les crois beaucoup plus faciles à réaliser (2), et c'est toujours la même chose: il est bon de conserver le sol ♯, à titre de difficulté qu'il faut vaincre.

---

(1) Par exemple dans un passage tel que:



(2) Parce que, dans une terminaison telle que: vous avez le choix, sous le *si*, entre l'accord de mi (avec ♮ 3) et celui de sol ♮. Au lieu que le sol ♯ vous oblige à l'accord ♯ 3 sur mi.

Quintes par notes de passage ou broderies.
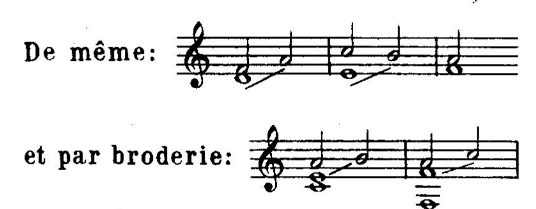
Si l'on a ceci:



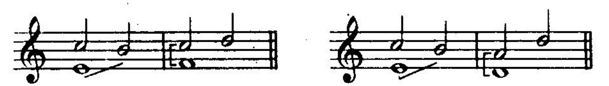
Il y a des quintes, *mi si, fa do;* une seule blanche les sépare. Mais le *si* étant note de passage, l'oreille n'attache pas à cette note la même importance que si elle faisait partie de l'accord. Elle *n'entend pas mi si* comme une quinte. Il en résulte que les quintes ainsi produites sont *tout-à-fait admissibles.*

De même:

et par broderie:
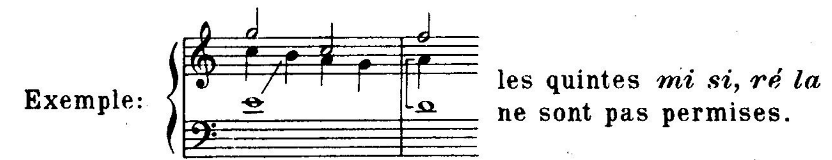


Mais, de toute façon, des quintes immédiatement successives restent interdites: même si l'une d'elles contient une note de passage ou deux:
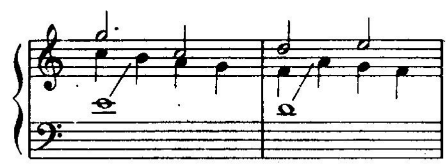


Avec les noires un autre cas se présente: la seconde quinte peut se trouver sur le 1er temps de la mesure; alors elle prend une importance prépondérante: à cause de cela, les traités ont pris l'habitude d'*interdire, écrites de la sorte,* des quintes contenant une ou deux notes de passage.

Exemple:



les quintes *mi si, ré la* ne sont pas permises.

Si la seconde quinte, tout en étant sur un temps faible, est prise par mouvement disjoint, certains professeurs l'interdisent aussi:



Cette interdiction me semble un peu sévère. Dans ces cas de notes de passage, je serais enclin au contraire (surtout pour les espèces difficiles à 3 et à 4 parties) à ne compter comme quintes que celles dont la 2de se trouve sur le 1er temps de la mesure. Affaire de convention: le tout est, une fois définie la "règle du jeu", de s'y conformer (quand la règle, comme dans le cas présent, peut être formulée avec précision).

CHAPITRE II

CONTREPOINT A DEUX PARTIES

I.– NOTE CONTRE NOTE

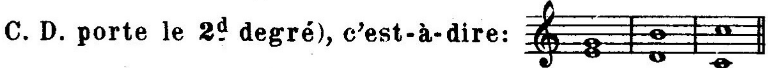
Le Chant donné commence et finit toujours par la tonique. Il est d'usage qu'à l'avant-dernière mesure, ce chant fasse entendre le second degré: ce n'est pas absolument nécessaire, mais comme la plupart des C. D. se terminent ainsi, il est bon que l'élève s'y habitue.

Le contrepoint se compose de rondes. – En général, les traités tolèrent de répéter deux fois, au besoin, une de ces rondes: c'est-à-dire, d'écrire trois fois de suite la même note. C'est *beaucoup trop.* Tout au plus admettrons-nous qu'on répète une fois, – et par exception – une note du contrepoint. Mais il vaut mieux ne répéter aucune de ces rondes.(1) N'ayez recours à cette tolérance que *dans les cas difficiles* pour garder une ligne meilleure, ou pour ne point reproduire un contrepoint écrit précédemment.

Le contrepoint, s'il est à la partie supérieure, commencera par la tonique ou par la dominante. S'il est à la basse, il commencera par la tonique.

Dans tous les cas, il doit finir par la tonique.

Certains traités n'admettent, à l'avant-dernière mesure, que l'accord de sixte (si le C. D. porte le 2d degré), c'est-à-dire:



Il me semble qu'en bien des cas il serait bon, au contraire, d'employer l'accord parfait du second degré, et de finir par: ou par:

Accords. – Sur ou sous une note du C. D., si l'on emploie l'accord parfait, le contrepoint sera à intervalle de tierce, de quinte ou d'octave du C. D. – La tierce donne une jolie sonorité, – mais il faut qu'elle forme une bonne basse, naturellement. – La quinte prise par mouvement direct est souvent creuse; cependant elle n'est pas toujours impossible, notamment sur la dominante. – Amenée par mouvement contraire, la quinte peut s'employer sur n'importe quel degré (sauf sur la sensible, bien entendu); elle est en général moins creuse sur le 1er, le 4e ou le 5e degré. D'ailleurs ne vous y trompez pas: aux voix, ces quintes n'ont rien de la crudité et n'offrent point le sentiment de vide que donnerait le piano joué durement. Dès à présent, disons tout de suite que les contrepoints exécutés au piano doivent l'être avec certaine douceur, en *liant les notes,* sans qu'on perçoive aucune attaque martelée. (Et surtout, il faut entendre chanter les parties). Outre les voix, c'est l'orgue qui vous donnera la plus juste idée de ces quintes, qu'on ne doit pas craindre lorsqu'elles reposent sur une bonne basse. Il est d'autant plus nécessaire de comprendre, d'arriver à goûter la sonorité (parfois charmante) des quintes à vide, qu'au sortir des études de l'harmonie on ignore totalement ce charme.

---

(1) La question de répéter les notes ne se pose que dans le cas des rondes. – Aucune répétition de notes s'il s'agit de noires, de blanches ou de syncopes: C'est une règle absolue.

En effet, les traités interdisent d'écrire l'accord parfait sans la tierce, alors que les maîtres au XVIe siècle savaient si bien reposer l'oreille par la sonorité transparente de la quinte pure. _ Cependant, certaines quintes sonneraient creux et surtout elles peuvent sembler d'un style qui fasse disparate avec le reste du contrepoint. Somme toute, l'emploi judicieux de la quinte reste fort délicat. Naturellement, si l'une de ses notes fait déjà partie de l'accord précédent, cette quinte est beaucoup plus acceptable. Mais, là encore, point de règle fixe; l'oreille reste seule juge, en face d'un grand nombre de cas.

Pour l'octave, elle est facilement creuse. Toutefois, l'octave de la tonique et celle de la dominante sont en général assez bonnes, surtout prises par mouvement contraire. Celle amenée par échange (mouvements conjoints et opposés) est le plus souvent très admissible:

L'octave sur le 3e degré me semble acceptable aussi lorsque l'oreille peut admettre l'équivoque, à cet instant, de changer ce 3e degré en dominante du relatif mineur. D'ailleurs, le seul fait qu'une note soit doublée à l'octave sans aucune autre partie, tend à faire entendre cette note, à l'oreille, comme une dominante ou comme une tonique (sauf dans les cas d'échanges, comme celui cité tout-à-l'heure).

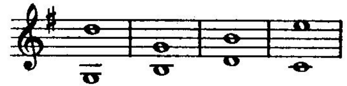
Si l'accord employé est l'accord de sixte, il sera en général réalisé par la sixte. Parfois cependant, il suffit de la tierce pour que l'oreille sous-entende une sixte: Cela dépend du contexte. Ainsi:



sur *do mi*, l'oreille sous-entend *la* et non *sol*.

Cet accord de sixte s'emploie sur tous les degrés, mais *rarement* sur la tonique à moins d'une intention modulante; ou bien, il faut que cette tonique arrive comme note de passage:
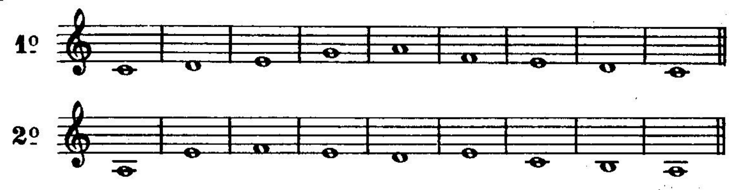
Sur le second degré, $^{6}_{3}$ est le renversement de 5 (accord non employé à l'état fondamental, dans le contrepoint). _ Sur la dominante, nous avons déjà signalé qu'il faut que l'oreille puisse sous-entendre un accord de sixte. Ainsi, dans l'exemple suivant:



l'oreille ne songera guère à sous-entendre $^{6}_{3}$ sur Ré; il faudra donc modifier le passage puisqu'il en résulterait une impression de $^{6}_{4}$.

Nous indiquons maintenant un certain nombre de réalisations à deux parties, note contre note. Lire attentivement les commentaires placés au bas des pages, ils sont le complément naturel de cette étude générale.

On remarquera que *tous* les contrepoints de cet ouvrage sont écrits sur deux chants donnés.



Je ne conseille cependant pas à l'élève de faire de même et de ne s'en tenir qu'à deux seuls C. D., parce qu'il finirait par rencontrer beaucoup de mal à varier ses basses.

Deux parties._Note contre note._Majeurs.

S.
(1)
B. (C.D.)

C.
(2)
B. (C.D.)

T.
B. (C.D.)

S. (C.D.)
(3)
C.

C. (C.D.)
(4)
T.

C. ou T. (C.D.)
(5)
B.

---

(1) L'octave du 3e degré (mi) est souvent creuse; ici elle est admissible à cause du mouvement contraire et conjoint.

(2) Le *sol* évite la redite *do si do*, mais cette redite n'est pas très sensible et le *do si do* constitue une variante des trois dernières mesures.

(3) *Sol ré sol si* ne sonne pas réellement comme un arpège à cause de la ligne mélodique de l'ensemble. D'ailleurs si l'on écrivait *sol fa*♯ *sol si* ce serait mauvais, à cause de la redite avec la terminaison, à la même octave.

(4) Cette quinte, aux voix, ne sonnera pas creux, en raison surtout de la bonne qualité de l'harmonie que donne ici ce 6e degré. De même pour celle de la 3e mesure.

(5) L'oreille sous-entend une modulation (avec do♯) en ré mineur; on rentre dans le ton avec le do♮.

Deux parties. _ Note contre note. _ Mineurs.

S.
(1) (2)
B. (C. D.)

C.
(3)
B. (C.D.)

T.
(4) (5)
B. (C. D.)

S. (C. D.)
(6)
C.

C. (C. D.)
T.

T. (C. D.)
B.

(1) Nous supposons ici l'accord de sixte. De même en (4).
(2) L'octave de la Dominante, surtout par mouvement contraire, n'est pas creuse.
(3) Les notes entre parenthèses sont une variante pour ne pas finir toujours par la même formule.
(5) La ligne de ce contrepoint présente des dessins semblables: *do si♭, mi♭ ré, sol fa♯*. C'est un exemple de redites donnant pourtant une bonne mélodie et nettement meilleure que: *sol la do ré mi♭ ré ré do ré*. Ce chant donné comporte d'ailleurs un assez grand nombre de bons contrepoints possibles et l'élève pourra s'exercer à chercher une variante.
(6) *La mi mi la* est un peu disjoint, mais sensiblement préférable à *la mi sol♯ la* à cause de la solidité de la dominante pour conclure après le *mi* d'en haut.
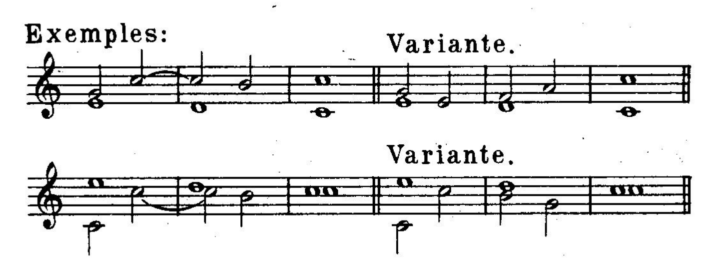
II.– DEUX NOTES CONTRE UNE

Mêmes règles et mêmes remarques qu'avec le "note contre note"; il est bien entendu qu'ici aucune note ne peut être répétée.

La première mesure commencera toujours par une demi-pause: puis, par la tonique ou la dominante à la partie supérieure, ou par la tonique à la basse.

La dernière mesure finira toujours par une ronde, qui sera la tonique.

A l'avant-dernière mesure, il est d'usage de tolérer parfois une syncope avec le retard 7 6 ou le retard $\substack{2\\5}\ \substack{3\\6}$. Ne point abuser de ce moyen; il facilite trop les choses. L'élève fera bien, chaque fois qu'il emploiera la syncope, de chercher également une autre version sans la syncope, à titre d'exercice.



L'unisson sur temps faible est permis.

Pour l'octave ou la quinte à vide sur temps fort, voir: note contre note. Sur temps faible, on n'a guère à se préoccuper de l'effet de creux qu'on pourrait reprocher dans le cas de l'octave ou de la quinte sur le temps fort. (1)

Etude des intervalles dissonants que peut présenter le second temps.– Ici, nous avons pour la première fois l'occasion de nous trouver en présence de certaines réunions de notes que des professeurs d'harmonie ne tolèrent pas toujours, mais qui sont du plus pur style contrepunctique.

Il existe, assure-t-on, des méthodes d'enseignement qui proscrivent ceci:



(1) 7e sous do. (2) 9e sur do, par échange contre 7e
(3) id.

Or, ces façons d'écrire sont excellentes en contrepoint, en fugue, en composition – bref, dans toute la musique. Si parfois on ne les permet point dans des leçons d'harmonie, c'est à des élèves inexpérimentés et sans doute pour qu'ils conservent encore des mouvements aussi élémentaires que possible. Mais il serait bon d'y exercer les disciples moins novices. (2)

---

(1) Il est entendu, comme on ne doit avoir qu'un seul accord par mesure, que l'on ne tolèrera jamais des réalisations comme celles-ci: 5 6 6 5 8 mais le *ré* ou le *la, de passage*, serait permis.

(2) Et c'est assurément ce que font les professeurs qui recommandent à leurs élèves l'étude du *Choral* à la manière de J.-S. Bach.

De toute façon, les notes de passage sont l'âme du contrepoint et l'oreille s'y doit habituer dès le début de cette gymnastique. — Evidemment, il y a certaines réunions impossibles. On ne fera pas sur le 3e degré ni surtout sur la sensible, ce qu'il est licite de risquer sur la tonique ou sur la dominante. Mais essayez à l'orgue, aux voix, ces *rencontres de notes* telles qu'on en trouve dans les *Chorals* réalisés par J.-S. Bach. Vous verrez à quel point sont doux certains "échanges", notamment celui que nous citions plus haut.

Dans le contrepoint à deux parties, avec deux notes contre une, l'emploi des notes de passage nous mène à considérer les réunions formées des intervalles dissonants que voici:

1º *Septièmes.* On peut toujours distinguer deux cas, lorsque le C. D. est à la partie supérieure: la note de passage se dirige vers cette note du C. D., ou bien elle s'en écarte. Si elle s'en écarte, cela va tout seul, il n'y a aucune contestation possible à l'égard de cet intervalle de septième:
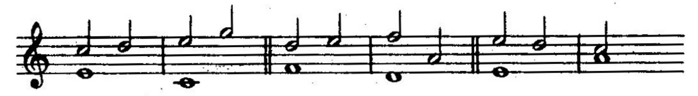
(et même dans le cas de ré♭ et de mi♭) au lieu de ré♮ et mi♮.

Si elle se dirige vers la note du C. D., voici ce qui se produit:

(a) Par septième mineure: toujours admissible.

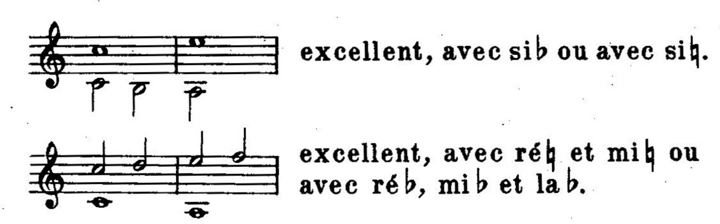
(b) Par septième majeure, on aura: moins bon qu'en 7e mineure, mais à la rigueur possible cependant, surtout si ce passage est en *sol.* — En *do,* à cause de la sensible, c'est moins acceptable (à 2 parties) et mieux vaudra chercher une variante — à moins qu'on ne veuille garder cette gamme descendante, pour la qualité de la ligne d'ensemble. On peut rencontrer aussi, avec mouvement direct des rondes: Cela est plus douteux; le mouvement contraire des rondes était préférable. Et, surtout en *do,* ce passage peut être contesté.

Dans le cas où le C. D. se trouve à la Basse, nulle contestation possible; même avec 7e majeure, c'est excellent:



2º *Neuvièmes.* Reprenons les deux cas: la note de passage s'écarte de la ronde, ou elle se dirige vers elle.

Dans le premier cas, nulle contestation:

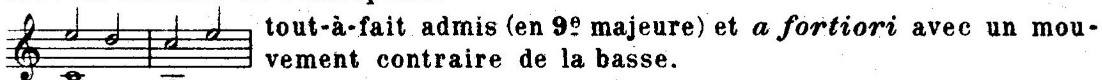


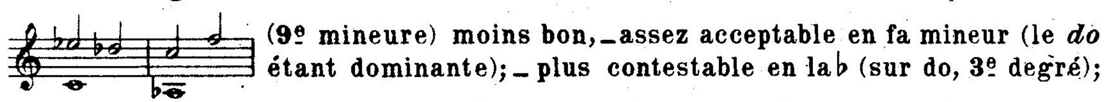
excellent, avec si♭ ou avec si♮.

excellent, avec ré♮ et mi♮ ou avec ré♭, mi♭ et la♭.

Dans le second cas, le C.D. pouvant se trouver au-dessous ou au-dessus du contrepoint, nous aurons les subdivisions suivantes:

C.D. au-dessous du contrepoint:
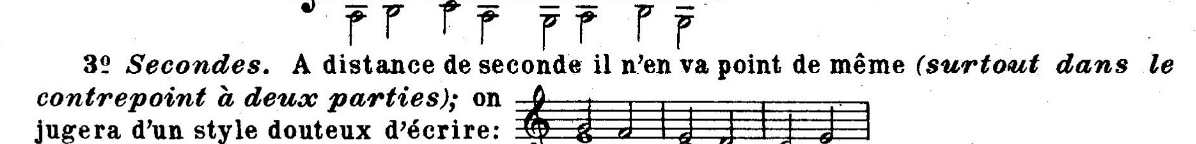

tout-à-fait admis (en 9e majeure) et *a fortiori* avec un mouvement contraire de la basse.


(9e mineure) moins bon, – assez acceptable en fa mineur (le *do* étant dominante); – plus contestable en la♭ (sur do, 3e degré); – à éviter tout-à-fait sur la sensible, c'est-à-dire si cet exemple est en ré♭.

Il est vrai qu'avec un mouvement contraire à la basse on a des réalisations plus admissibles. Notons donc: possible en la♭. (sur 3e degré, do) mais encore peu acceptable sur la sensible (c'est-à-dire en ré♭), du moins dans un contrepoint à 2 parties.

Si le C.D. est à la partie supérieure, ces "frottements" semblent encore moins contestables: excellent en sol, en do, et même en fa; (et même avec des mi♭).

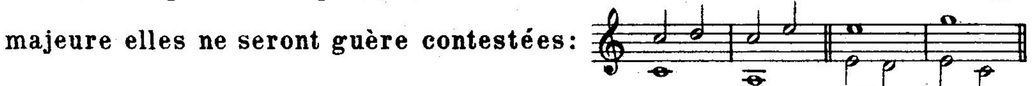
très possibles.



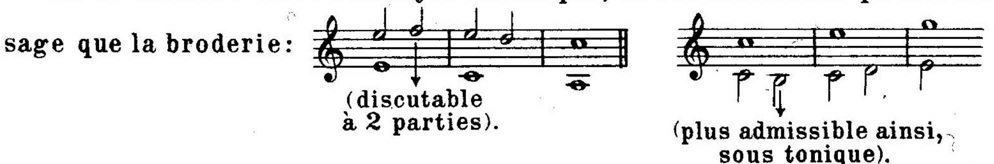
3e *Secondes.* A distance de seconde il n'en va point de même *(surtout dans le contrepoint à deux parties)*; on jugera d'un style douteux d'écrire:

et, même en montant, je ne conseillerais pas *(à deux parties)*: ni

(Il va de soi que les secondes obtenues en *s'écartant* de la note, sont excellentes. Mais comme il n'y a pas d'unissons aux temps forts dans cette espèce de contrepoint, le cas ne se présentera pas). Les *broderies* donneront des résultats analogues. En 9e majeure elles ne seront guère contestées:

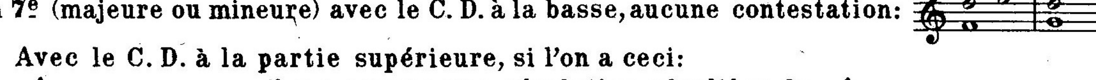


En 9e mineure c'est d'un style moins pur, et l'on admettrait plutôt la note de passage que la broderie:

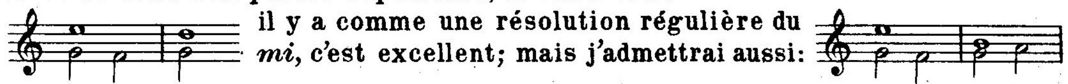

(discutable à 2 parties).

(plus admissible ainsi, sous tonique).

En 7e (majeure ou mineure) avec le C. D. à la basse, aucune contestation:
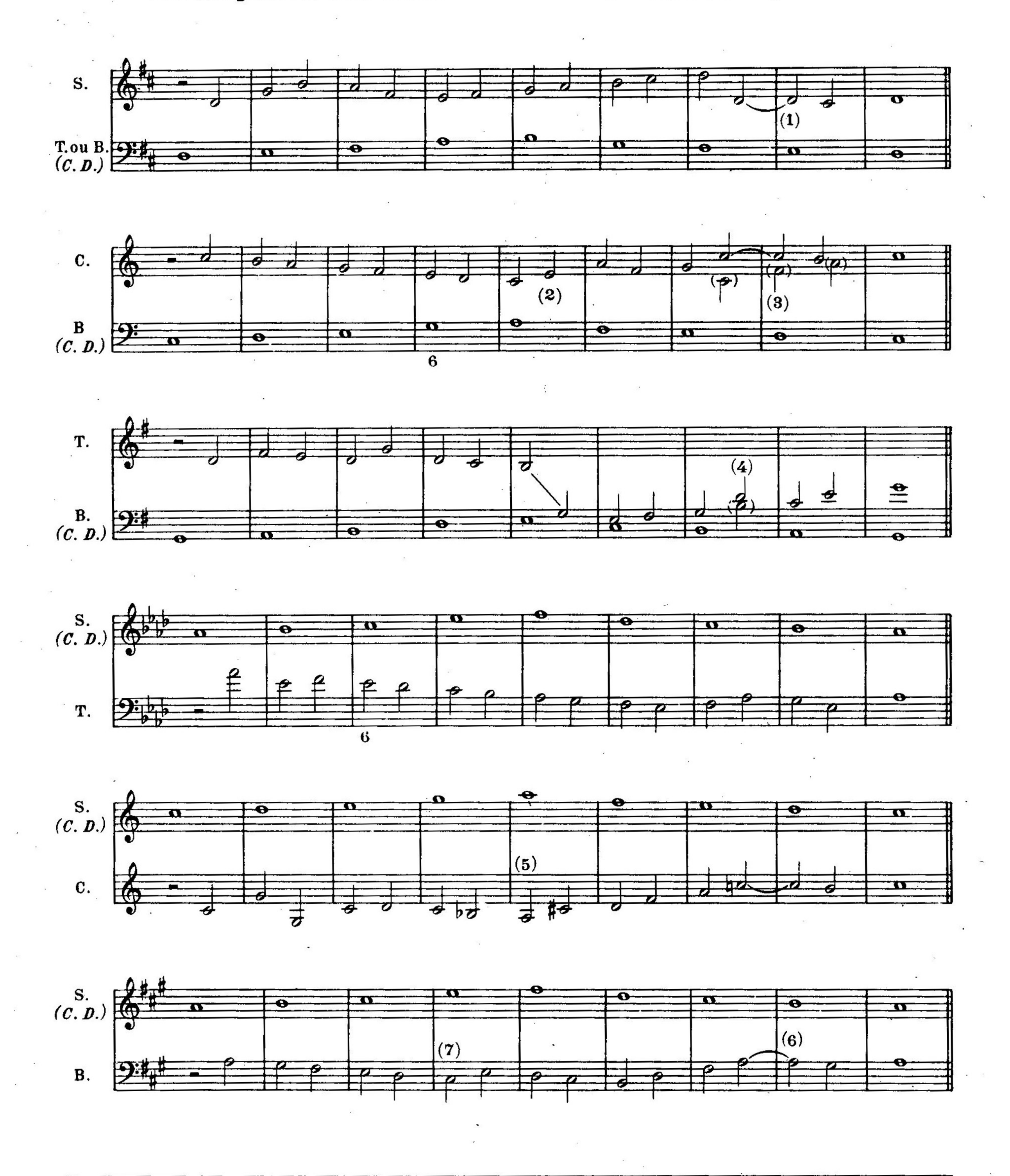


Avec le C. D. à la partie supérieure, si l'on a ceci:


il y a comme une résolution régulière du *mi*, c'est excellent; mais j'admettrai aussi:

(Le cas des broderies à la seconde après unisson ne se présente pas, puisqu'il n'y a pas d'unissons aux temps forts.
Les broderies telles que: sont *très admissibles*).

En résumé, toute cette *législation* reste soumise à une *jurisprudence* subtile, car interviennent sans cesse la qualité de l'harmonie et celle des mouvements mélodiques. En général, une rencontre litigieuse est bien plus acceptable si l'accord est net et si la ligne vocale est bonne. Cette remarque, très importante, s'appliquera surtout aux cas de rencontres de notes à 3 et à 4 parties. On verra également qu'alors, l'harmonie étant plus pleine, certaines réunions un peu contestées à 2 parties, deviennent admissibles dans les mélanges à 3 ou à 4 parties.

Deux parties. – Deux notes contre une. – Majeurs.



(1) La plupart des professeurs tolèrent la syncope à l'avant-dernière mesure; il en est cependant qui l'interdisent: (3) Indique une variante qui supprime cette syncope.

(2) J'ai dit que je ne compte pas les quintes telles que *sol ré, la mi*, le *ré* étant de passage.
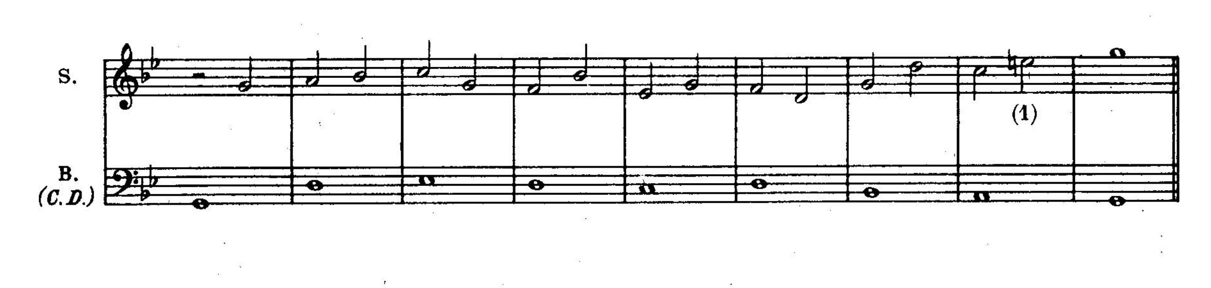
(4) Le *ré* donne un mouvement plus disjoint que le *si*, et pourtant la ligne est peut-être meilleure.
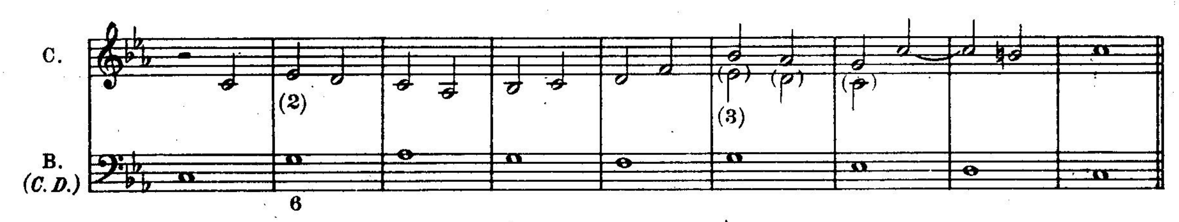
(5) Contrepoint modulant. – La syncope pourrait être évitée par *si sol* au lieu de *do si*.

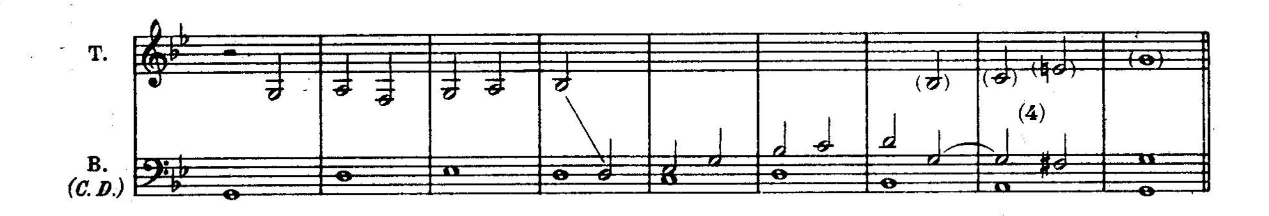
(6) Même variante *(sol♯ mi)* si l'on veut s'interdire la syncope.
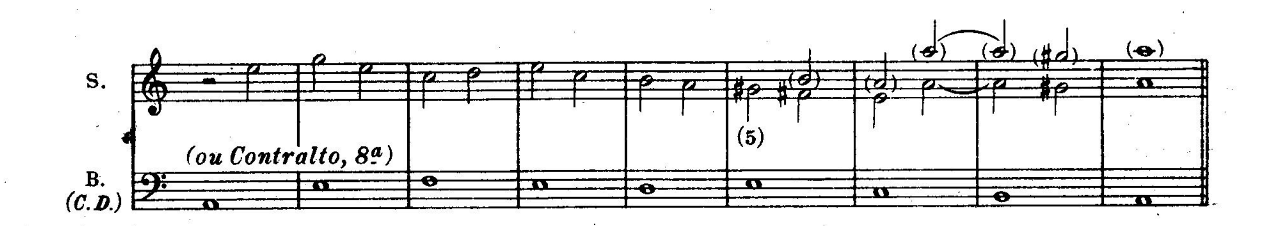
(7) On sous-entend ici l'accord parfait sur do♯; avec l'accord de sixte le *mi* de la basse donnerait une quarte et sixte. – Ce contrepoint pourrait être écrit pour Contralto et Basse; il suffirait de le transposer en Fa.
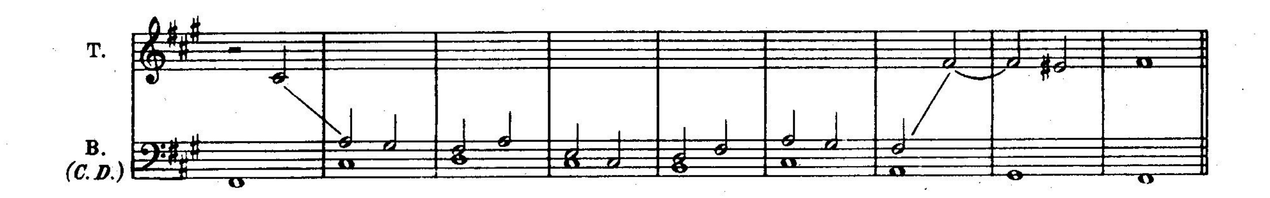
Deux parties._ Deux notes contre une._ Mineurs.











(1) Je ne vois aucune raison pour ne pas finir par cet enchaînement, avec le mi♮ sur le la.

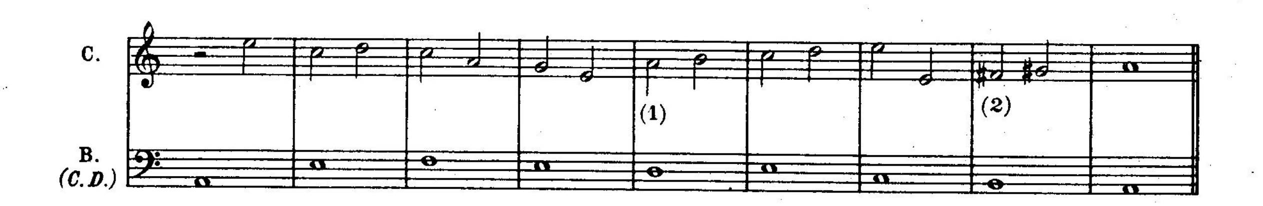
(2) On réprouve parfois un mouvement direct de cette sorte; cela me semble un peu sévère.

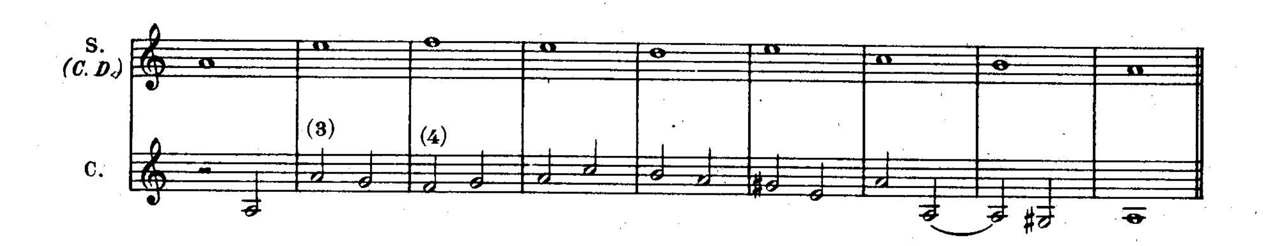
(3) Les notes entre parenthèses donnent une ligne possible, mais évidemment moins bonne; et cette ligne a l'inconvénient de répéter *mi♭ ré do.*
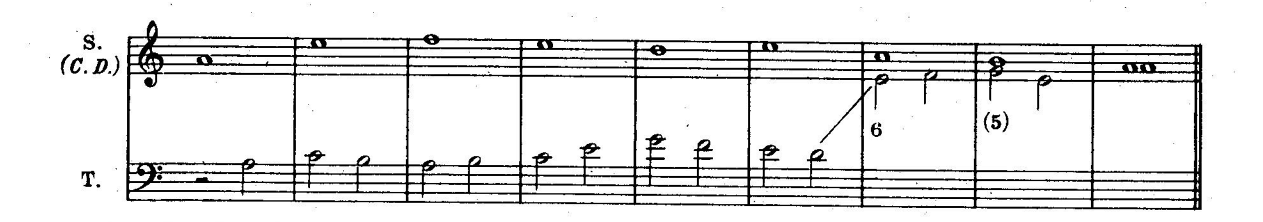
(4) Ce triton en trois notes n'a pas le caractère du triton du mode majeur, et reste mélodique.
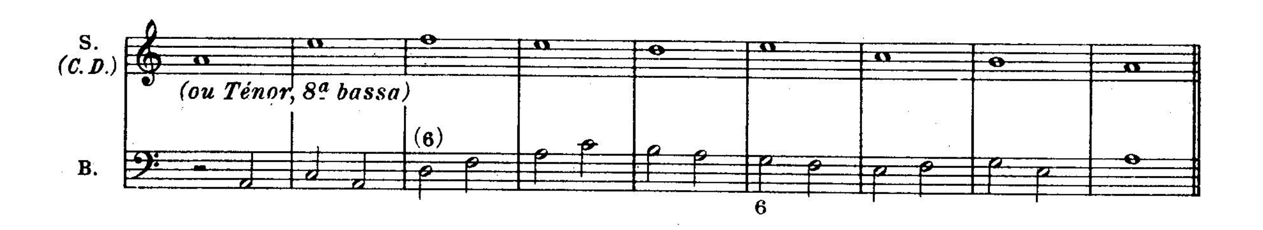
(5) Je ne vois pas de raison, non plus, pour interdire cette gamme mineure, même en descendant. Si l'on prend le C. D. au Contralto, adopter pour le Soprano les notes entre parenthèses.

Deux parties. – Deux notes contre une. – Mineurs. *(Suite)*









---

(1) (2) Exemple de quintes à vide (prises par mouvement contraire), qui sonnent un peu creux au piano, et ne le sont guère aux voix.

(3) La quinte directe par mouvement disjoint est admissible ici à cause du *la*, note commune. Avec ce C. D. au Soprano, la dominante *mi* n'est pas harmonisable par l'accord de dominante, à moins de faire un saut d'octave sur la sensible, ce qui serait mauvais. Il ne reste donc que l'accord de tonique ou celui du 3e degré.

(4) L'octave sur *fa* est admissible ici en raison du dessin conjoint et du mouvement contraire. Dans la plupart des autres cas cette octave du 6e degré serait assez creuse. Au contraire celle de la dominante est en général bonne.

(5) Exemple de contrepoint dans le mode hypodorien. (Les quintes *do fa, si mi,* sont admissibles parce que *fa* est note de passage). On ne peut écrire, ici, *mi fa♯ sol♯ mi la* au Ténor, puisque sous le *do* du Soprano il faut supposer l'accord de sixte, avec *sol* ♮ sous-entendu, d'où résulterait une fausse relation avec le sol ♯.

(6) Cette forme d'arpège est admissible en rondes et même en blanches, surtout si le reste du contrepoint est conjoint. En noires il vaut mieux l'éviter.
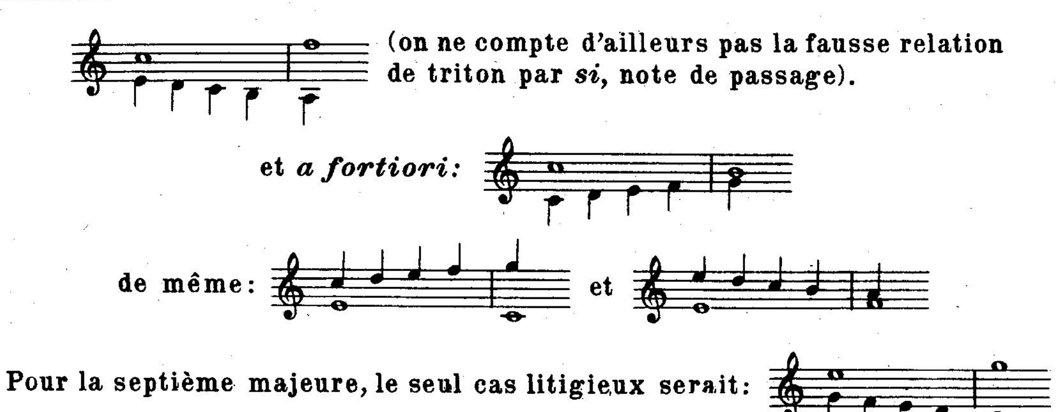
III. _ QUATRE NOTES CONTRE UNE

On commence après un silence d'un soupir, par les mêmes notes qu'à deux notes contre une. On termine par une ronde, qui est la tonique.

Mêmes règles qu'à deux notes contre une et qu'à: note contre note. (1)

Mêmes observations quant aux intervalles de 7e, de 9e, de 2de étudiés au paragraphe des *deux notes contre une*. Mais comme ces intervalles se présentent parfois un peu différemment, il n'est pas inutile de revenir là-dessus.

1º *Septièmes.* Les passages sous "note réelle", à distance de 7e mineure, sont excellents:



(on ne compte d'ailleurs pas la fausse relation de triton par *si*, note de passage).

et *a fortiori:*

de même: et

Pour la septième majeure, le seul cas litigieux serait:

En do, c'est possible à la rigueur, mais on trouvera toujours quelque chose d'autre et mieux vaut éviter ce passage *fa mi* sous le mi.

En fa, c'est mauvais et on ne l'écrira pas: il en résulte une doublure de la sensible, avec passage de *fa mi* sous le *mi* sensible.

De telles rencontres peuvent se produire à la fin de la mesure: on est ramené (à peu près) à l'exemple considéré pour les blanches. Mais c'est plus acceptable avec les noires qu'avec les blanches, le mouvement étant plus rapide, et les noires moins importantes que les blanches.



Sera possible en *do;* et en *fa* cela serait à la rigueur acceptable; toutefois je pense que c'est d'une bonne discipline de chercher des variantes n'ayant pas recours à ce frottement sous note sensible.

---

(1) Notamment, puisqu'il n'y a qu'un accord par mesure, on n'écrira *jamais:*
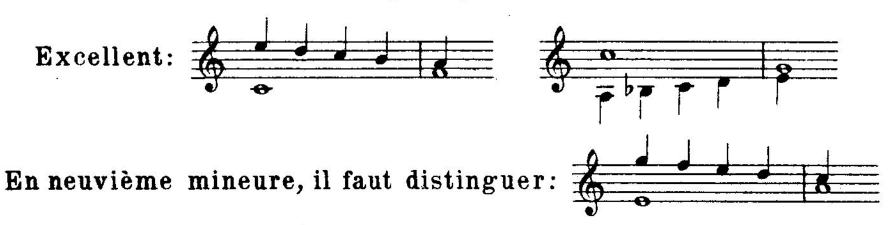
ni: ni: car il en résulte des $\frac{6}{4}$.

Mais ceci: est possible à condition de pouvoir sous-entendre que c'est l'accord de sixte.

6

2° *Neuvièmes.* En neuvième majeure, nulle contestation.

Excellent:



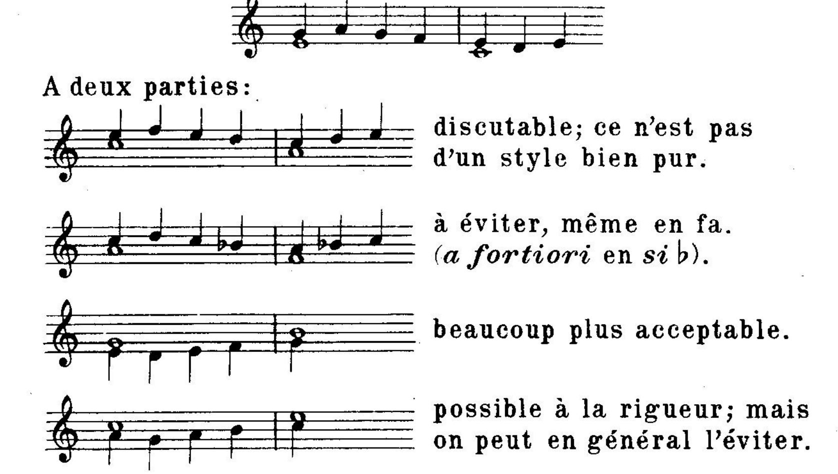
En neuvième mineure, il faut distinguer:

1° Bon en la hypodorien (c'est-à-dire sur mi, dominante).
2° Possible en do (sur mi, 3e degré) quoique je préfère toujours l'éviter.
3° Mauvais en fa (sur mi, sensible).

Pour les rencontres en fin de mesure, le seul cas litigieux sera: (ou)

que j'admets, beaucoup plutôt que le précédent, sur le 3e degré *mi* (ou *do*), et que j'accepterais même, à la rigueur, en *fa*, (sur *mi*, sensible). Je préfère cependant l'éviter en ce dernier cas, surtout avec *do* ronde (mouvement direct).

3° *Secondes.* Pour les secondes en fin de mesure, on est ramené au cas des blanches, avec des conclusions analogues; toutefois, dans des mélanges à 3 ou à 4 parties on pourra accepter plus volontiers qu'à 2 parties seules, des rencontres telles que:



A deux parties:

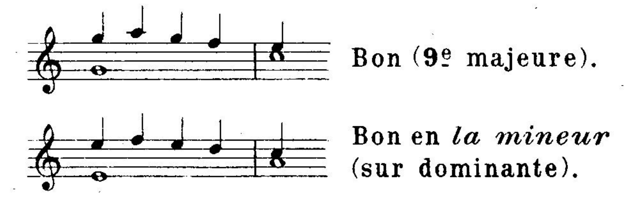
discutable; ce n'est pas d'un style bien pur.

à éviter, même en fa. (*a fortiori* en *si* ♭).

beaucoup plus acceptable.

possible à la rigueur; mais on peut en général l'éviter.

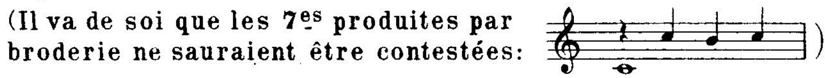
Broderies. Les broderies en 9e majeure ou même en 9e mineure, *au-dessus* de la note (ronde) du C. D., sont admissibles, sauf sur une sensible:



Bon (9e majeure).

Bon en *la mineur* (sur dominante).

Plus discutable en *do* (sur 3e degré) mais possible parfois à 3 ou à 4 parties. _Mauvais en *fa* (sur sensible).

(Il va de soi que les 7es produites par broderie ne sauraient être contestées: )

En fin de mesure:



très possible en *do* (sur 3e degré).
mauvais, cependant, en *fa* (sur sensible).

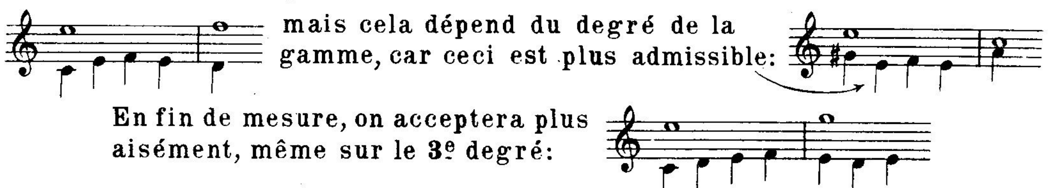
En *dessous* de la ronde du C. D., les 9es majeures ou les 7es mineures, résultant de broderies, sont possibles:



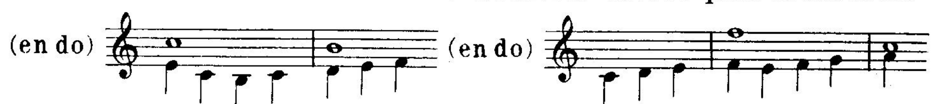
Les 7es majeures au-dessous du C.D. sont plus contestables (au moins dans ces exemples à deux seules parties):

mais cela dépend du degré de la gamme, car ceci est plus admissible:

En fin de mesure, on acceptera plus aisément, même sur le 3e degré:



Les 9es mineures donnent lieu à des rencontres encore plus douteuses:



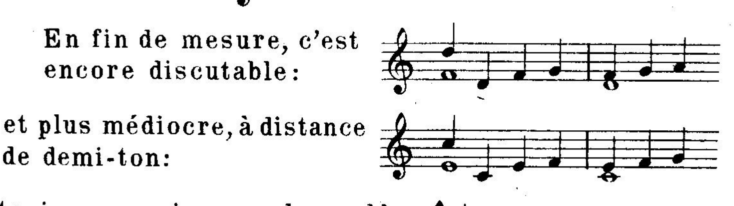
Cela serait plus admissible en fin de mesure: mais somme toute, il sera toujours d'un style plus pur de l'éviter.

Les secondes par broderies sont impraticables s'il y a deux contacts avec la note réelle:

En fin de mesure, c'est encore discutable:

et plus médiocre, à distance de demi-ton:
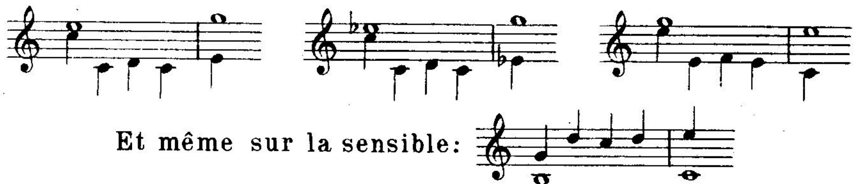
Sur tonique, en mineur, cela semble pourtant plus acceptable:



Il est certain que le *degré* de la gamme joue un rôle important en pareille matière.
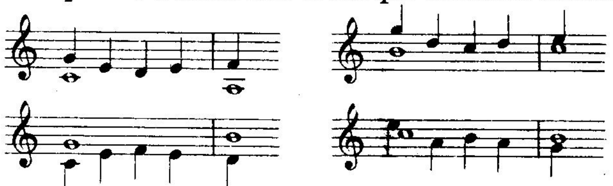
Secondes ou 9es amenées par broderie d'une tierce ou d'une 10e.

Excellent, même à distance de 9e mineure:
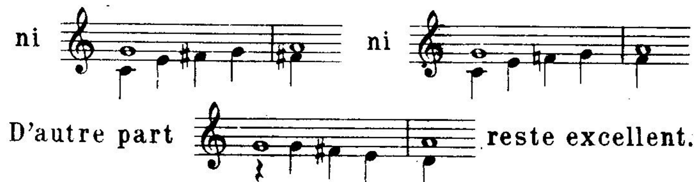


Et même sur la sensible:

En seconde, cela nous paraît admissible (bien que certains contestent ces rencontres):
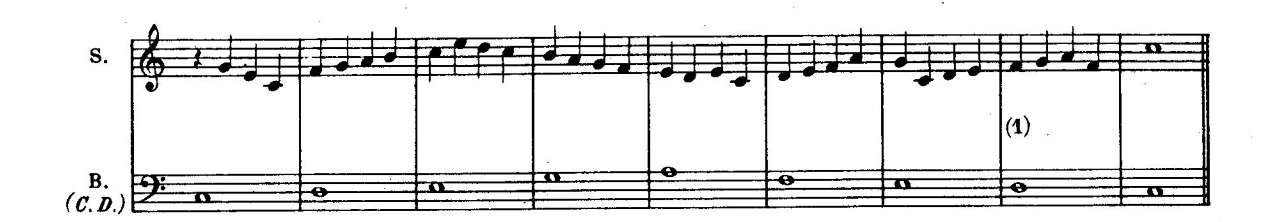


*Arrivée à l'unisson, par la seconde.*_Elle est interdite, comme on l'a déjà signalé.

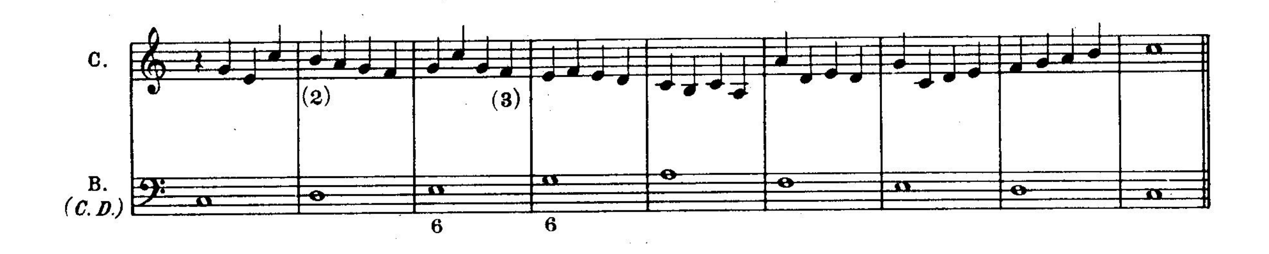
On ne permettra donc:
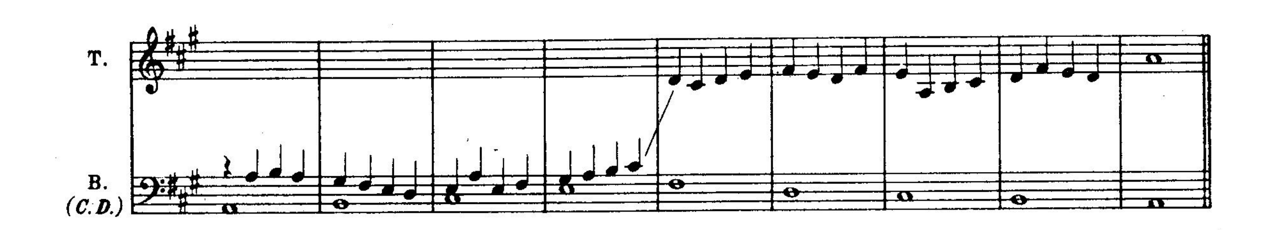


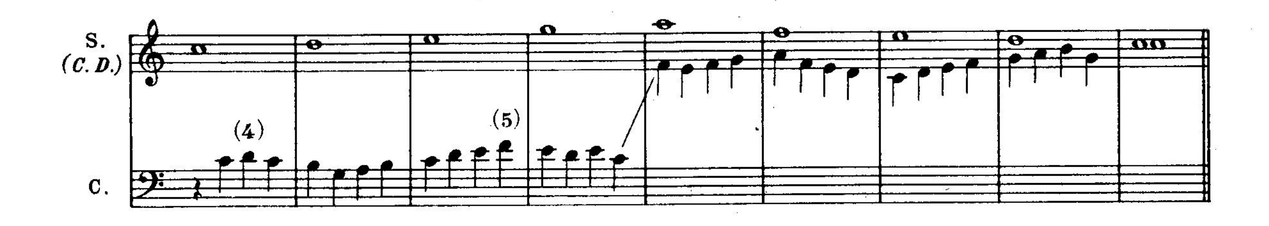
D'autre part ... reste excellent.

Deux parties. _ Quatre notes contre une. _ Majeurs.









---

(1) J'ai déjà noté que j'admets, pour terminer, l'enchaînement **5 sur ré _ 5** sur do. Il est souvent d'ailleurs plus musical que **6** sur ré, sixte du second degré.

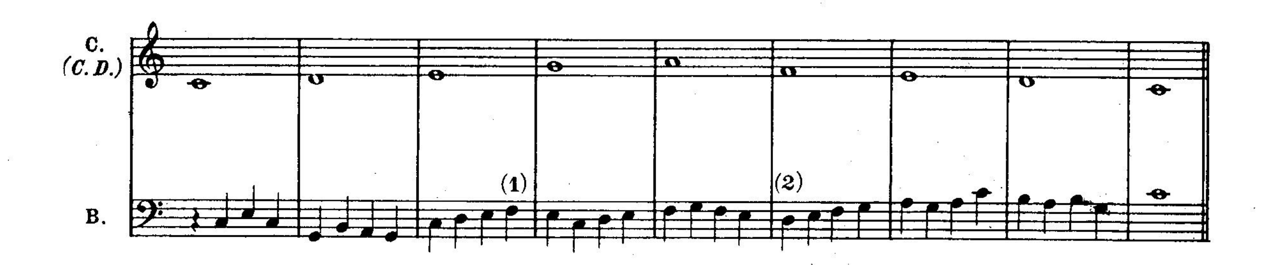
(2) Naturellement, on ne comptera pas les quintes *do sol, ré la,* le la étant de passage.

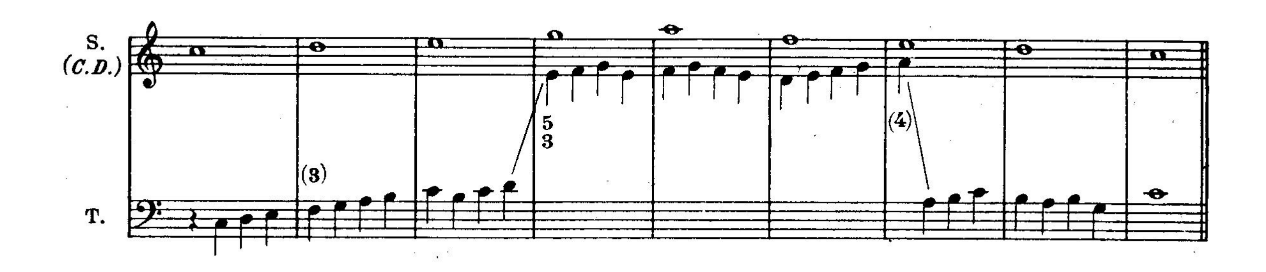
(3) Rencontre en **9**e mineure, possible dans ce cas.

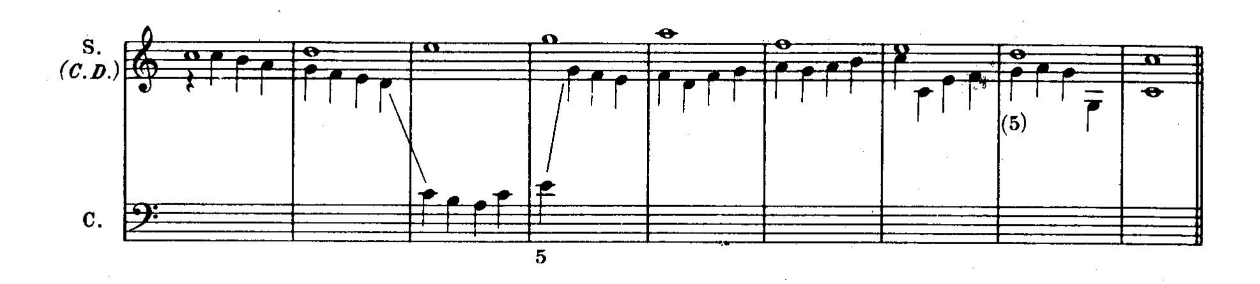
(4) La broderie, sous la tonique, à distance de **7**e mineure, est très possible, même à **2** parties. On l'éviterait avec *do mi do,* mais à cause de la suite de ce contrepoint, le ré est préférable.

(5) Broderie en fin de mesure, cas étudié dans le texte de ce chapitre.

Deux parties. _ Quatre notes contre une. _ Majeurs. *(Suite)*







(1) Broderie en fin de mesure, cas étudié dans le texte de ce chapitre.
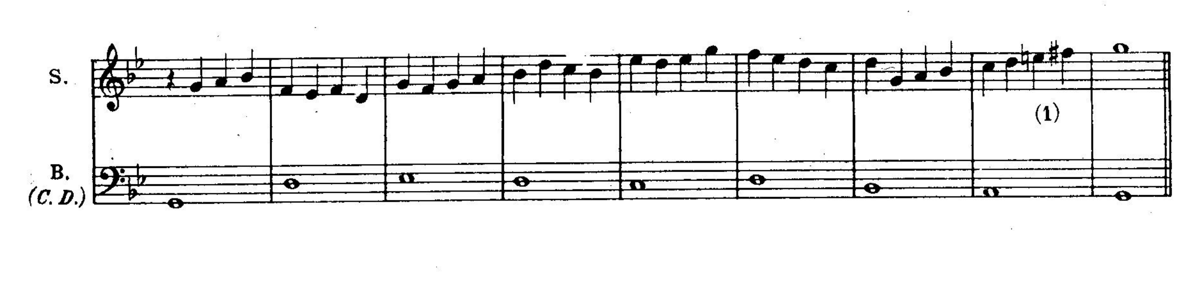
(2) Comme dans l'exemple précédent, nous avons ici 4 tierces (aux temps forts) entre le C. D. et la partie en noires. On peut, a priori, s'interdire des tierces de cette sorte, comme on l'a fait pour le contrepoint en rondes; mais alors il conviendrait peut-être de se montrer moins sévère en ce qui concerne la répétition d'un même dessin, sinon on se heurte à de grosses difficultés (surtout avec le C. D. à la partie supérieure).
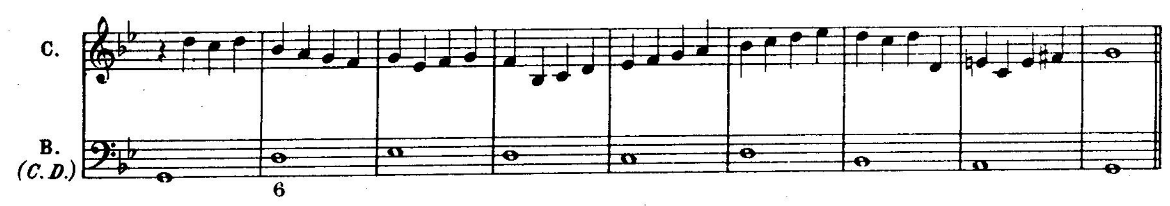
(3) Cet enchaînement de tonique à sous-dominante avec $\frac{6}{3}$, est assez rare, mais par mouvement conjoint, amené par une gamme, il ne gêne pas.
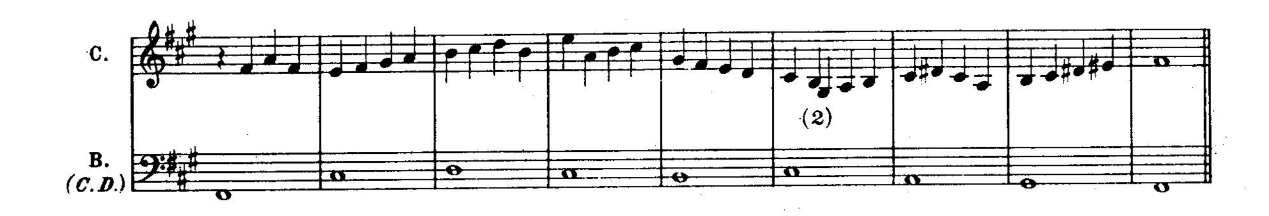
(4) Ce contrepoint est d'une tessiture plus étendue qu'il n'est d'usage (do grave à la aigu). On l'a conservé ainsi pour avoir la gamme du début, et pour monter ensuite vers un sommet, la ligne étant meilleure ainsi.

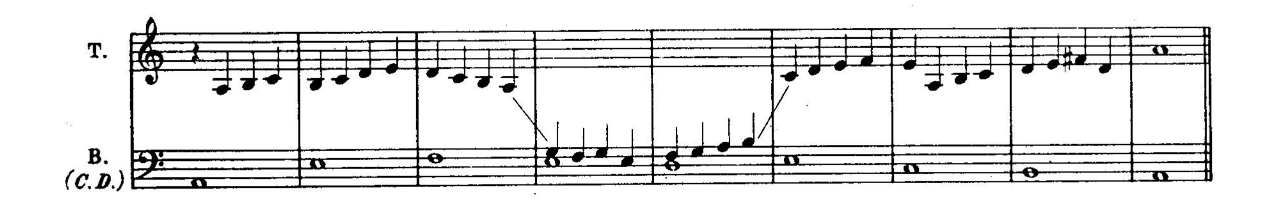
(5) Exemple de bonne 9e en 3 notes, par broderie.
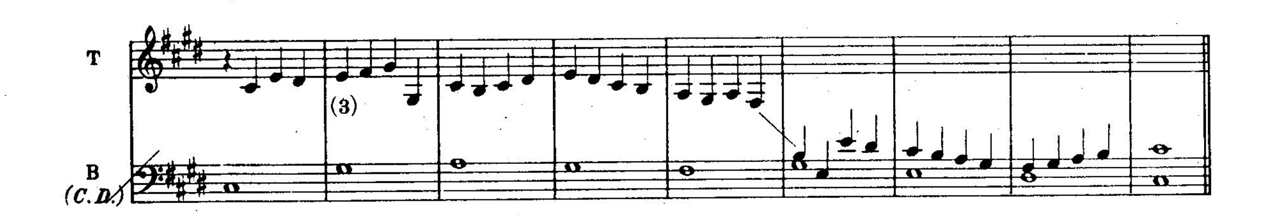
Deux parties. _ Quatre notes contre une. _ Mineurs.
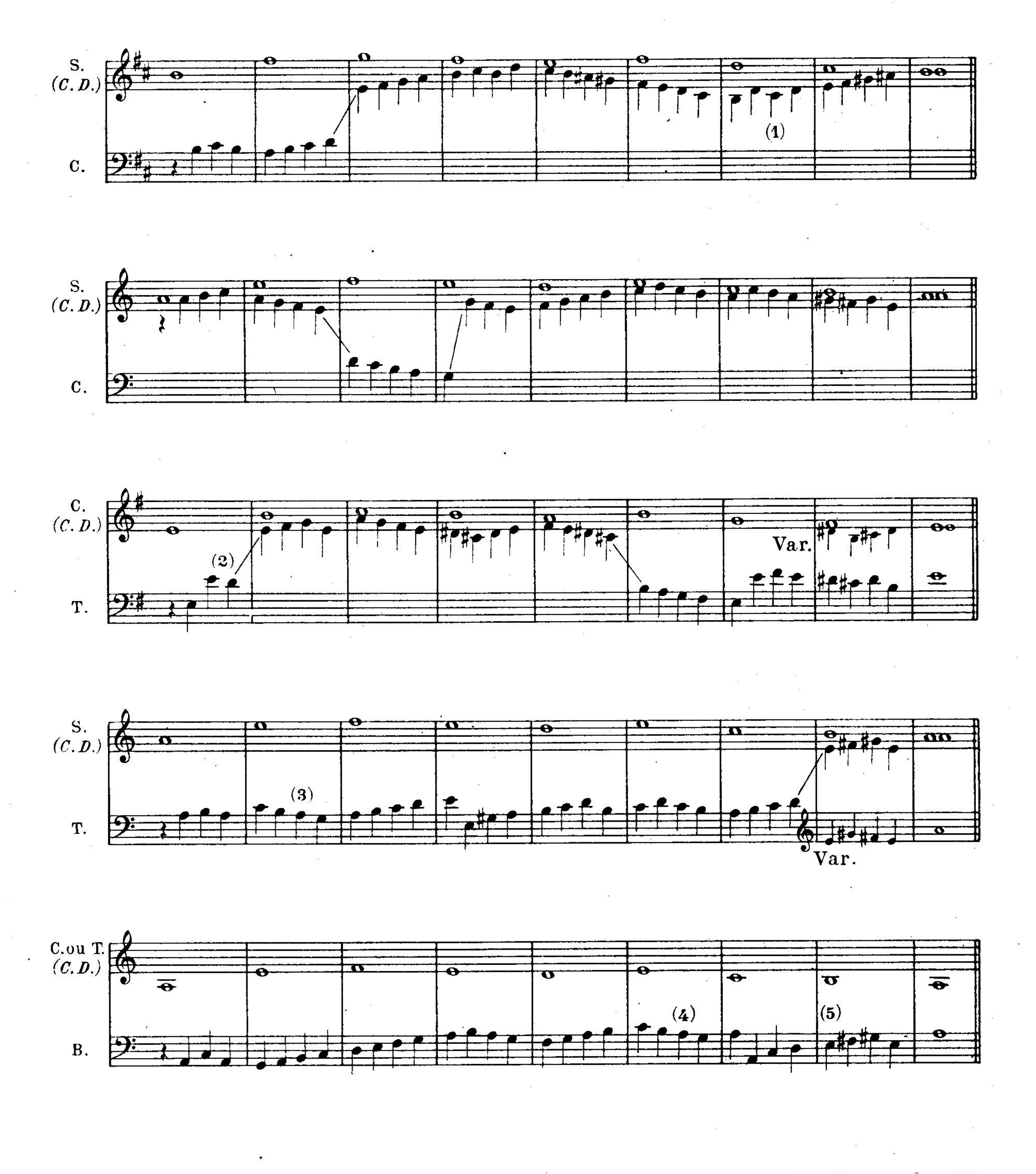










(1) Bien entendu, mi♭ et fa♮ seraient admissibles.

(2) Sol♯ vaut mieux que si, car il permet de sous-entendre ♯3 sur do♯ dominante, alors qu'avec le si, il nous faut tenir le *la* comme note réelle et chiffrer ♮6 ♮3, ce qui est une moins bonne harmonie après ce qui précède ($\frac{6}{3}$ déjà, à la 4e mesure).

(3) Comme dans le second de ces exemples, il y a ambigüité ici, car l'oreille admet également $\frac{6}{4}$ ou 6 sur le sol♯; mais il suffit qu'elle puisse sous-entendre cet accord de sixte pour que l'on puisse écrire le *mi* sur le *sol*♯. D'ailleurs, à trois parties, la réalisation la plus naturelle serait avec *do*♯ *si* en rondes, à la 3e partie, _ le reste de ce contrepoint modulant en mi majeur.

Deux parties. _ Quatre notes contre une. _ Mineurs. *(Suite)*



(1) Cette broderie me semble acceptable même ainsi, en mineur. _ On l'éviterait d'ailleurs en écrivant *si, ré, do♯, si* ou *si, do♯, ré, si.*
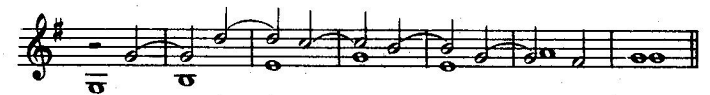
(2) Broderie qui serait inadmissible si le *mi* (ronde) restait en place à la mesure suivante, mais on peut la tolérer quand le *mi* se déplace. _ La quinte directe (avec note commune *mi*) est très usuelle, surtout après la broderie *mi ré.*

(3) (4) Accord de sixte sur do; le la est note réelle et le sol est broderie. Il donnerait au contraire une $^6_4$ *(sol*, compté alors comme note de l'accord) si l'on avait $^5_3$ sur *do*, puisqu'on ne pourrait broder le *la* qui ne serait pas note de l'accord. (5) On éviterait le retour sur *la* par *mi fa♮ mi mi la.*
8- - - - -

IV. _ SYNCOPES

Ce contrepoint est constitué par une partie de rondes formant syncopes avec le C.D.

Exemple:

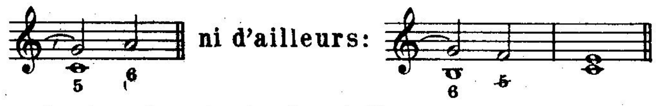


La syncope peut être consonnance ou dissonance.

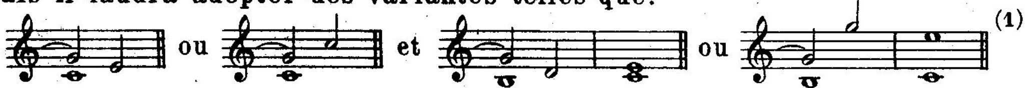
1º *Dissonance,* elle doit effectuer sa résolution en descendant d'un ton, ou d'un demi-ton diatonique. *Jamais en montant.*

2º *Consonnance,* elle doit être suivie d'une autre consonnance, et celle-ci telle que chaque mesure ne porte qu'un seul accord.

En conséquence, on n'écrira *jamais:*



Mais il faudra adopter des variantes telles que:
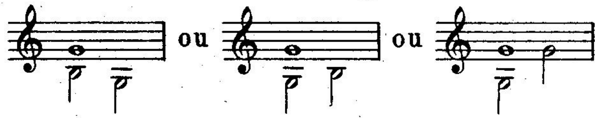


Il est essentiel de bien comprendre cela; très souvent les débutants s'y trompent; il en résulte des incorrections qu'on aurait pu aisément éviter, et pas mal de temps perdu.

On doit s'efforcer de ne pas interrompre la syncope. Mais en certains cas, c'est obligé:

(x)

(x) syncope impossible, puisqu'on ne peut faire entendre un retard en même temps qu'au-dessus, la note retardée.
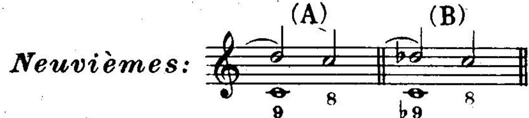
On écrira donc, à cette mesure:



Retards employés. Ils suivent la règle habituelle des retards, c'est-à-dire qu'on ne peut écrire le retard simultanément avec la note retardée, qu'à distance de 9º, sur la basse:

et jamais

Pour en faire le tableau, procédons par ordre d'intervalles.



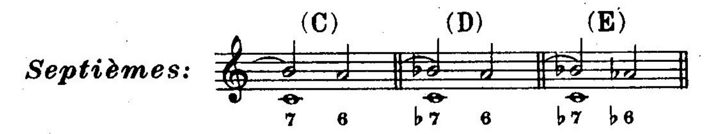
Les notes intermédiaires sous-entendues peuvent être:

Pour (A), sol et mi, ou sol et mi♭, ou la et mi, ou la♭ et mi♭, ou la♮ et mi♭.

Pour (B), sol et mi♮, ou sol et mi♭, ou la♮ et mi♭, ou la♭ et mi♭. _ Le retard sur la sensible n'est pas admis; cet exemple n'est donc pas possible si l'on est en ré♭.

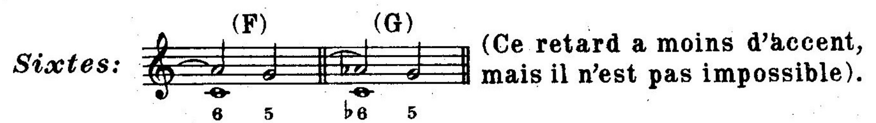
---

(1) Et comme, réglemetairement, le contrepoint à 2 parties doit finir par la tonique, on n'écrirait pas *mi* dans ces exemples, mais *do.*



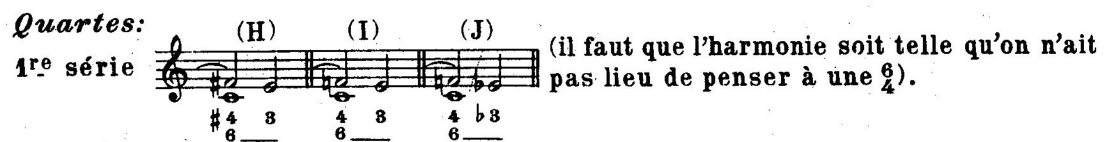
Les notes intermédiaires sous-entendues seront:

Pour (C), mi ♮ ou mi ♭.
Pour (D), mi ♮ ou mi ♭. } Jamais fa, puisque cela supposerait $\frac{6}{4}$.
Pour (E), mi ♭.
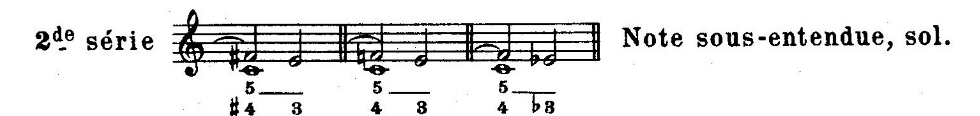


Notes sous-entendues: Pour (F), mi♮ ou mi♭; pour (G), mi♮ ou mi ♭.

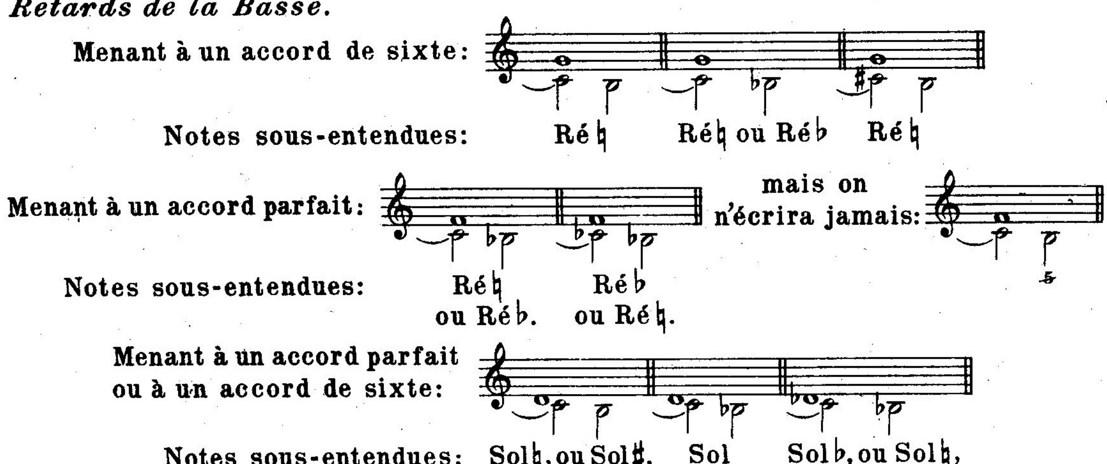
Quartes:



Notes sous-entendues: Pour (H), la♮; pour (I), la♮; pour (J), la♭ ou la♮.



Retards de la Basse.



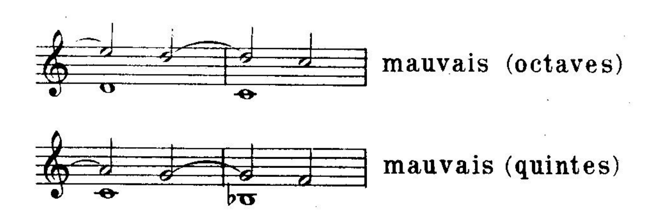
En résumé, ce sont tous les retards se résolvant sur des accords parfaits ou sur des accords de sixte.

Règles diverses. – On commence, à la partie supérieure, par la quinte ou par l'octave, ou l'unisson, après une demi-pause. On commence à la basse par la tonique (8ve ou unisson du C. D.), après une demi-pause. – On termine par la tonique.

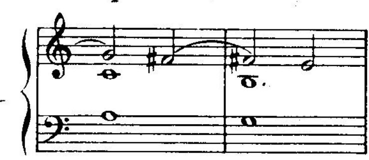
Mais, comme il n'existe pas toujours un grand nombre de syncopes différentes, on pourra parfois, pour varier, commencer (à la partie supérieure) par la tierce, – et l'on pourrait aussi finir par la quinte à la partie supérieure.

La note réelle étant la résolution de la syncope, c'est celle-ci qui donne des 8ves ou des quintes fautives.

Exemple:



En revanche, si l'on écrit (à 3 parties):
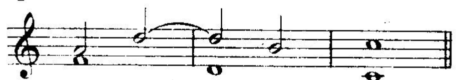


do sol, si fa♯ ne comptent naturellement pas comme quintes.

Si d'autre part nous avons ceci:



on pourrait dire que seuls comptent le *mi* sur le *do*, et le *do* sur le *la;* en conséquence *do sol, la mi* ne formeraient point de quintes fautives. Je reprendrai cette argumentation lorsqu'il s'agira de *mélanges à 4 parties,* et même à propos d'octaves. Pour l'instant il vaut mieux, afin d'éviter toute contestation, ne pas écrire ces quintes, *à 2 parties*.

Enfin, si l'on termine par:



on pourrait faire le même raisonnement et dire que le *ré* syncopé ne compte pas: d'où tolérance pour les octaves *ré do*. Mais il est préférable de ne pas faire ces octaves, qui réellement s'entendent, sans aucun doute.

En cas de rupture de la syncope, il peut se produire aussi des octaves qui compteraient. Pour s'en rendre compte, évaluer la qualité de l'enchaînement en supprimant la syncope:
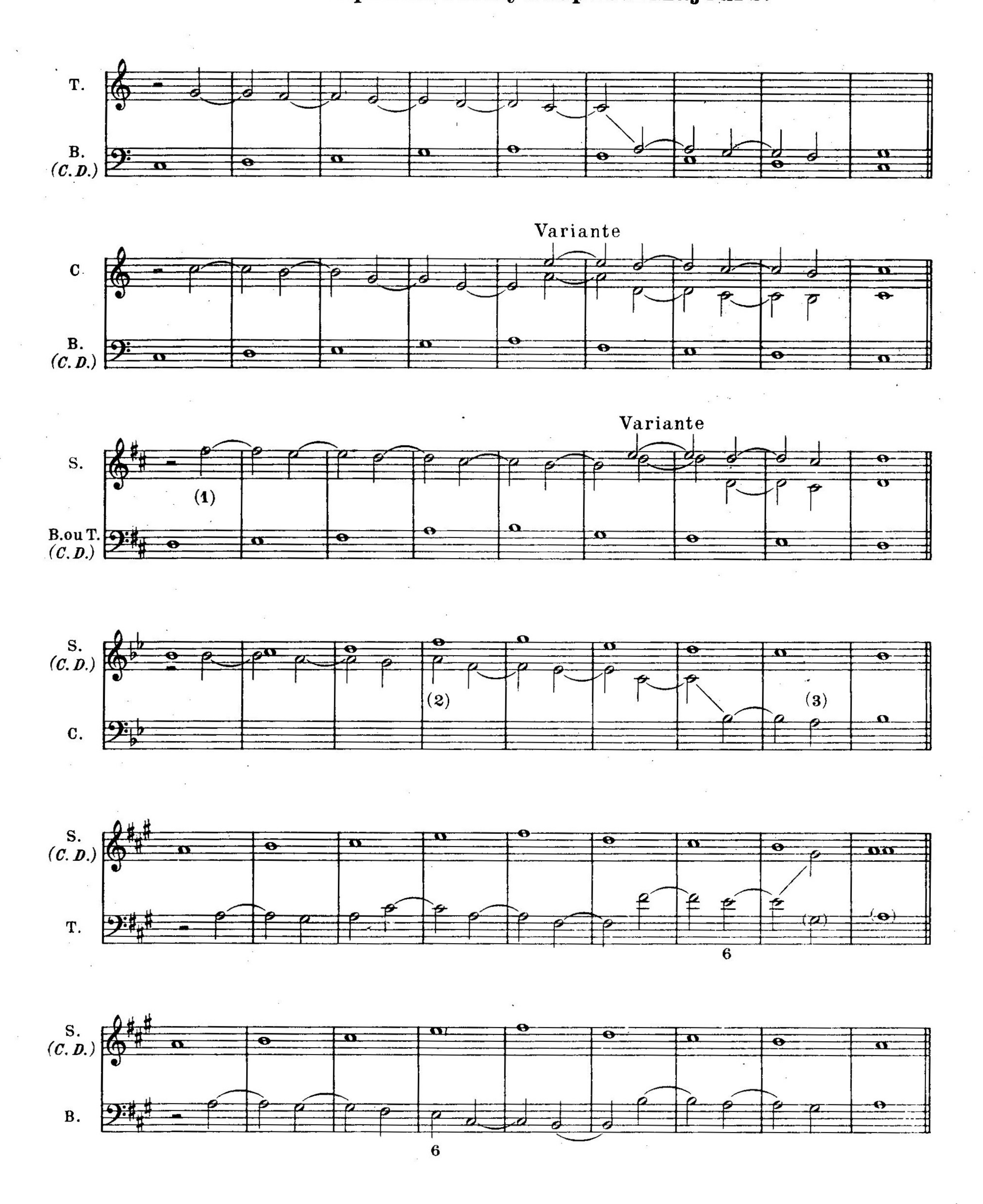


A défendre, même à 3 ou à 4 parties, parce que cela équivaut à:



(Défendu, même à 3 ou à 4 parties).

Les octaves en question sont donc *fautives* quoique séparées par une durée plus longue que les quintes citées plus haut, que nous admettrons à la rigueur pour des *mélanges à 4 parties*.

Deux parties. _ Syncopes. _ Majeurs.
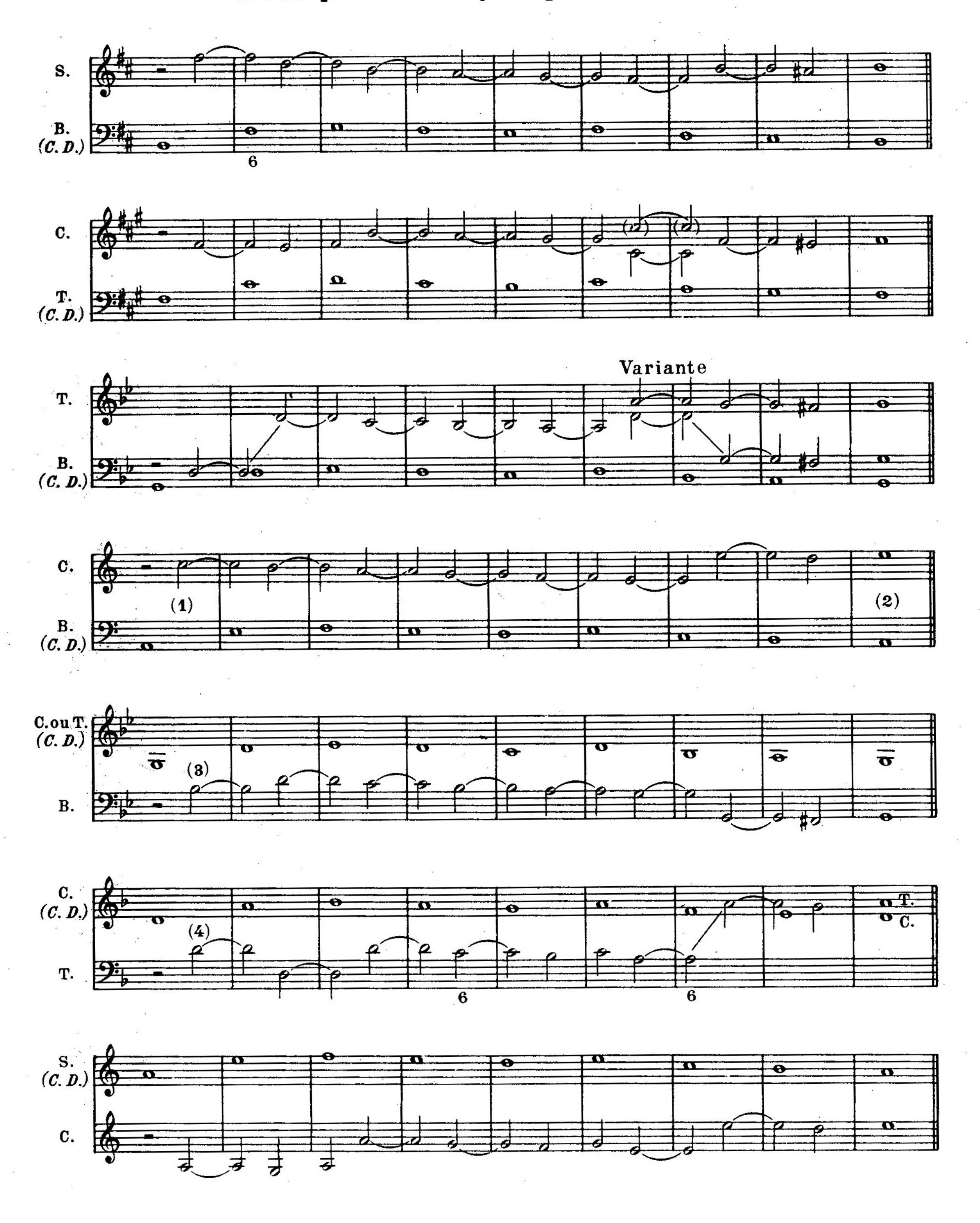


(1) Exceptionnellement, dans cette espèce en syncopes, on peut commencer parfois avec la tierce, pour ne pas retomber toujours dans les mêmes syncopes. De même, on admettra de terminer par la quinte à la partie supérieure.

(2) Ici la rupture de la syncope est obligée.

(3) Naturellement, avec les syncopes on peut être amené à écrire plus de trois tierces ou de trois sixtes. Cela vaut mieux que d'interrompre la syncope.

Deux parties._Syncopes._Mineurs.



(1) (2) Exemple commençant par la tierce et finissant par la quinte, afin de varier les syncopes.

(3) Le croisement est nécessaire ici, puisqu'on n'a pas le droit de commencer par une note autre que la tonique, à la partie qui se trouve la plus basse.

(4) Le début avec la tonique donne une ligne de syncopes assez mauvaise (à cause de la monotonie de l'harmonie, et des trois sauts d'octave); mais on ne peut faire autrement à moins de rompre la syncope (comme il est fait à l'exemple suivant).
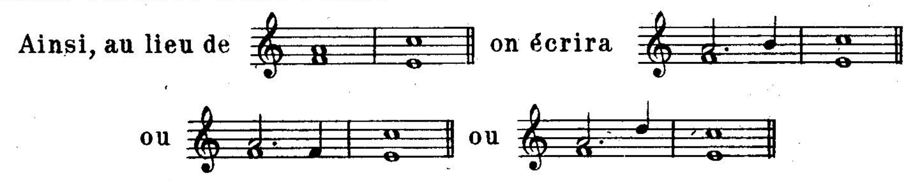
Ce chant mineur, qui donne un grand nombre de réalisations différentes avec les blanches ou les noires, ne comporte guère qu'une bonne syncope continue, à la basse, c'est celle où se trouve le nota (3).

V. _ CONTREPOINT FLEURI

Dans cette espèce, on peut varier les rythmes.
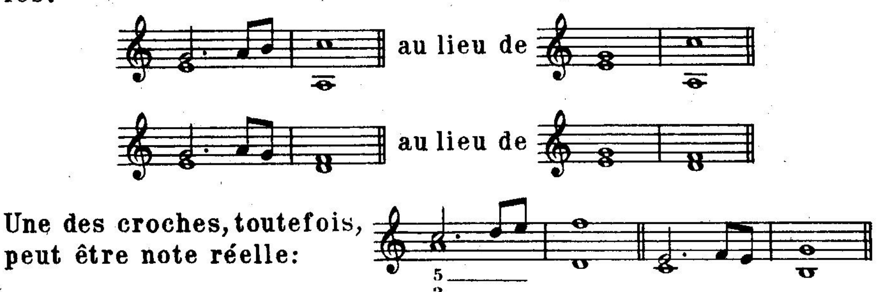
En principe, on ne se sert que des quatre espèces précédentes. On y ajoute parfois la blanche pointée suivie d'une noire ou de deux croches, dans les conditions suivantes:

1º Comme variante d'une ronde.



(Car il n'est pas nécessaire que la noire soit note de passage).

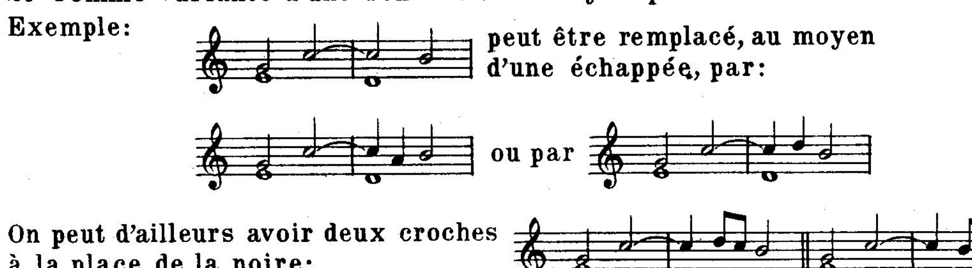
On peut remplacer la noire par deux croches, celles-ci étant notes de passage ou broderies:



Mais ces croches se présentent toujours par mouvement conjoint, et *comme 4º temps.*

2º Comme variante d'une ronde formant syncope.

Exemple:
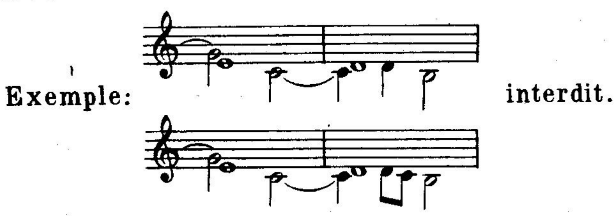


On peut d'ailleurs avoir deux croches à la place de la noire:

En résumé, les croches ne sont employées qu'après une blanche pointée et par mouvements conjoints. On en usera avec modération.
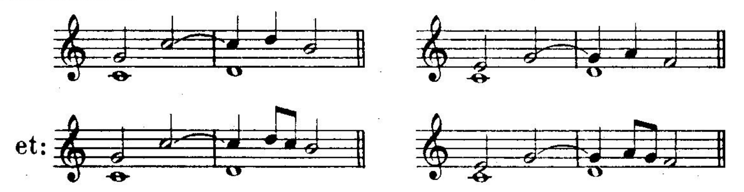
L'échappée n'est permise que dans le cas de la syncope. Elle peut être une note de l'accord, ou une note étrangère (voir les exemples ci-dessus).

Si la syncope est à la basse, et dans le cas de l'échappée ou des croches, on évitera le retour sur la note supérieure lorsque cette note se trouve au C. D., à distance de seconde de la syncope. (1)
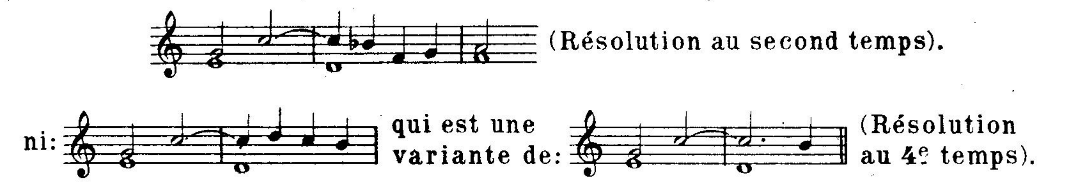


(1) Convention, règle purement scolaire. Car ce moyen est excellent, et tous les classiques l'ont employé. Mais n'oubliez pas que cette convention, qui établit des règles aussi strictes, a sa raison d'être: la discipline librement consentie est le plus sûr moyen de faire des progrès et de pouvoir ensuite *être libre* avec profit, _ l'imagination s'étant développée: alors qu'une entière liberté, laissée dès le début, l'aurait engourdie dans la paresse.

Octaves ou quintes retardées provenant de l'échappée ou de la broderie._On tolère:
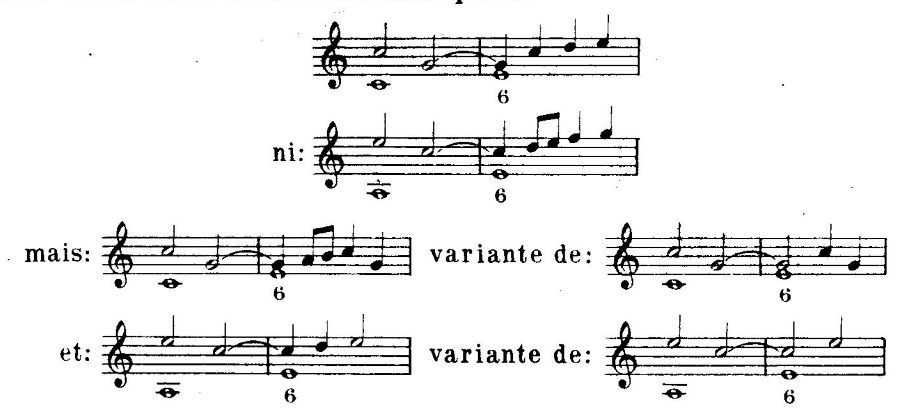


Mais il vaut mieux user le moins souvent possible de cette tolérance, car, après tout, ces 8ves et ces quintes s'entendent bien un peu...

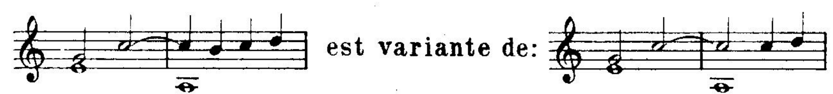
Note importante sur la résolution de la syncope._La syncope ne doit se résoudre que sur la 3e noire (c'est-à-dire sur la seconde blanche) de la mesure. Ni avant, ni après. En conséquence, on n'écrira *jamais:*



Et si la syncope est consonnante, il faut toujours que le 3e temps soit une consonnance, note de l'accord. On n'écrira donc point:



Enfin, la noire suivant la blanche pointée étant mise comme variante de la ronde, notez que:



et par conséquent incorrect; il faut au 3e temps une note de l'accord, mais autre que le *do,* puisqu'on ne doit pas répéter les notes du *fleuri.*
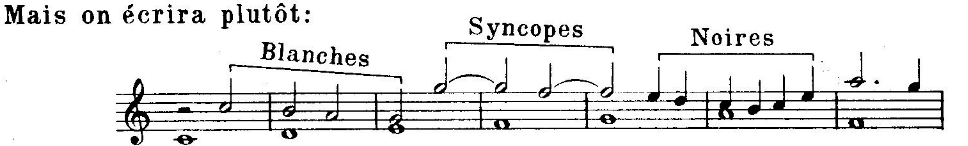
Tout cela est évident, si l'on y réfléchit. Mais il faut y penser, sans quoi les contrepoints fleuris fourmillent de petites incorrections, d'où une perte de temps fort sensible. Comme d'ailleurs ces incorrections sont bonnes, musicalement, et qu'elles appartiennent au style normal du choral et de la fugue, l'élève se trouve enclin à les écrire dans le fleuri rigoureux._On les interdit dans cette espèce de contrepoint, pour en augmenter un peu la difficulté. Et l'obligation de ne résoudre la syncope qu'au 3e temps donne un rythme mieux assis. Nous insistons pour que l'élève se conforme à ces règles.

Distribution des rythmes. _ C'est la principale difficulté du Fleuri. Car cette espèce est très facile à écrire si l'on n'a cure de rythmes harmonieux, et si l'on procède au hasard sans se soucier de l'*équilibre* des rythmes ni de la musicalité de l'ensemble. Mais alors, il n'est d'aucune utilité de s'exercer au Fleuri. Eviter les froids comme les bavardages, réaliser une ligne sobre et musicale, c'est tout un art, _ et d'autant plus profitable qu'il se rapproche ainsi de celui de la fugue.
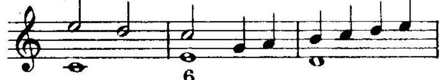
On évitera d'employer *une même espèce* plus longtemps que deux mesures, deux mesures et demie au maximum, (exceptionnellement, trois).

Ne dépassez pas trois mesures de syncopes, si vous n'utilisez pas d'échappées; et, même avec les échappées, ce serait beaucoup d'aller jusqu'à quatre mesures.

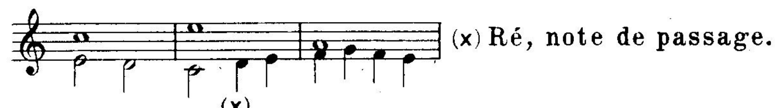
Mais on écrira plutôt:
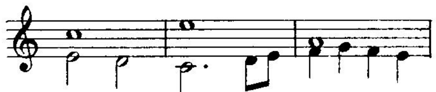


On peut passer de l'espèce en blanches à l'espèce en noires dans le courant d'une mesure; c'est du moins l'usage habituel. On pourrait s'interdire d'aborder le trait en noires par une dissonance, note de passage ou broderie. Si l'on écrit sans contestation:



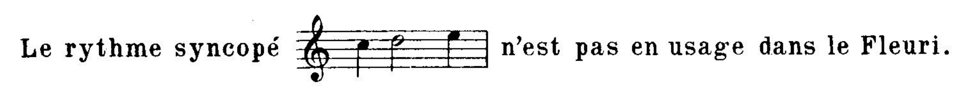
En général on écrira aussi (c'est admis):
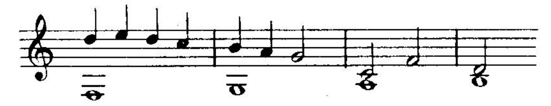


Mais il serait peut-être d'un style plus pur d'éviter le départ sur le Ré noire, et tout au moins d'avoir:
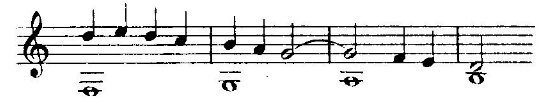


(Affaire de convention à régler entre le maître et l'élève).
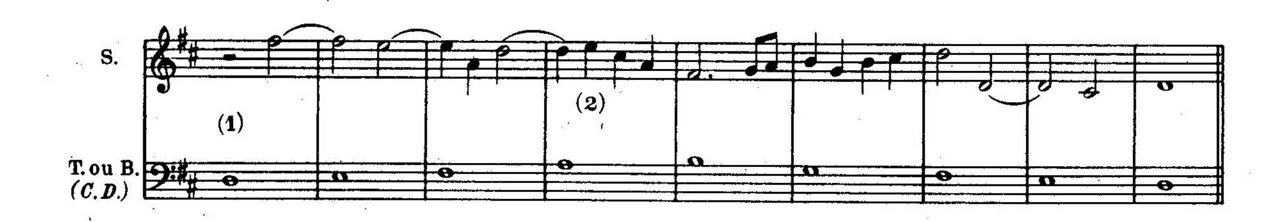


Si l'on passe de l'espèce en noires à celle en blanches, on fera bien d'éviter le rythme gauche que voici:
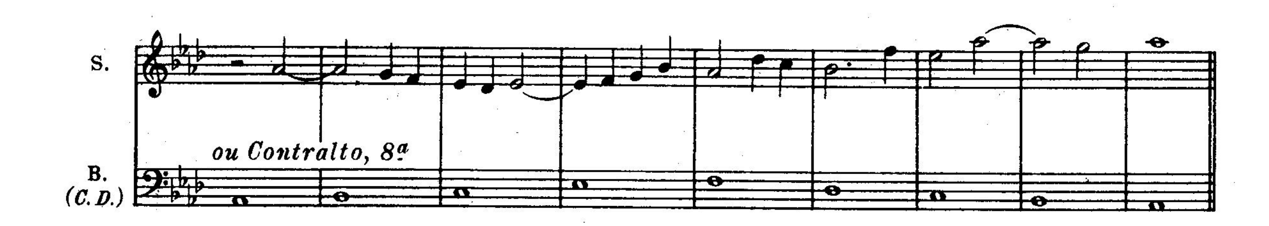


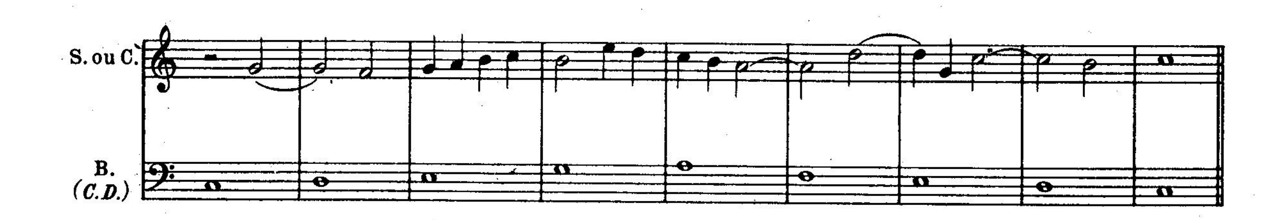
Toutefois, ce rythme perd sa gaucherie et devient très acceptable si la blanche amorce une syncope:

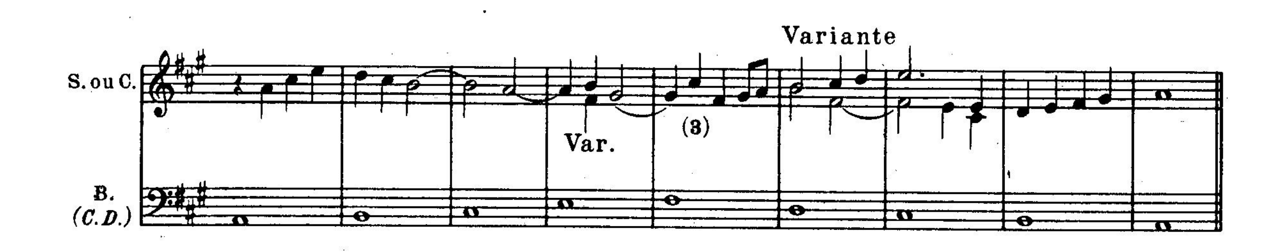


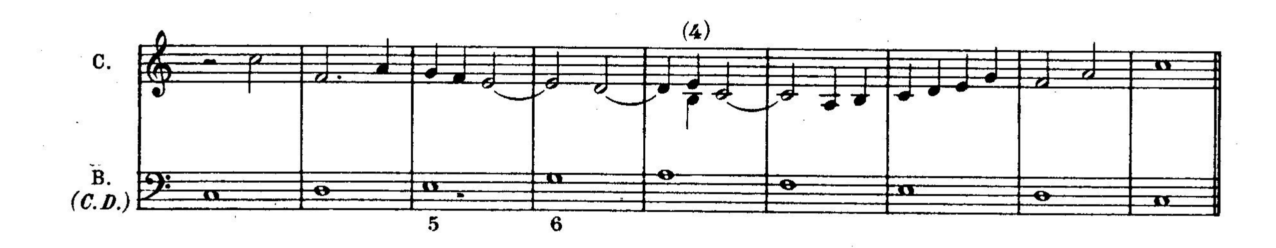
Deux parties. _ Fleuri. _ Majeurs.
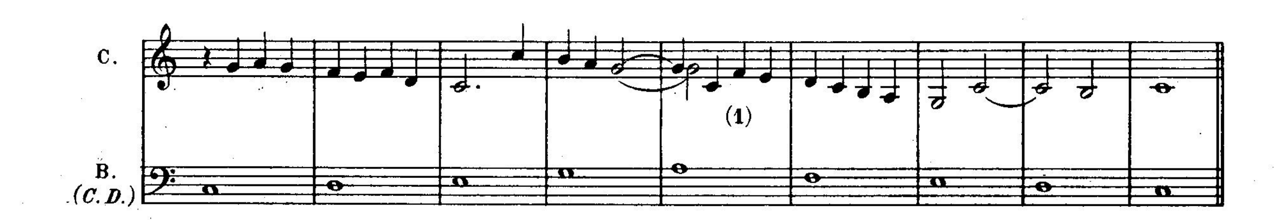








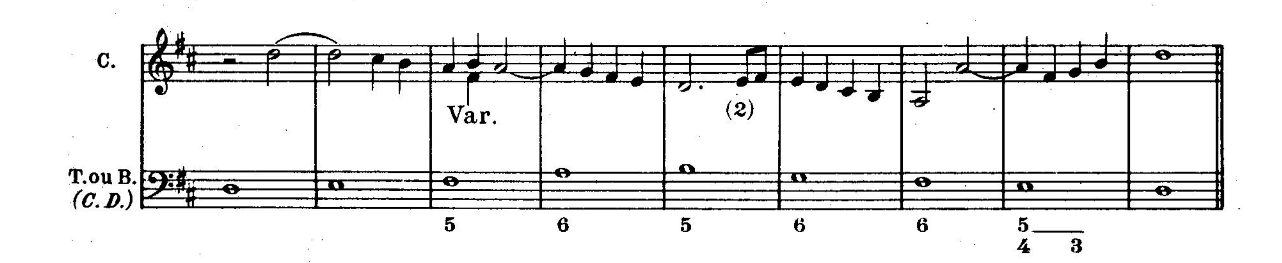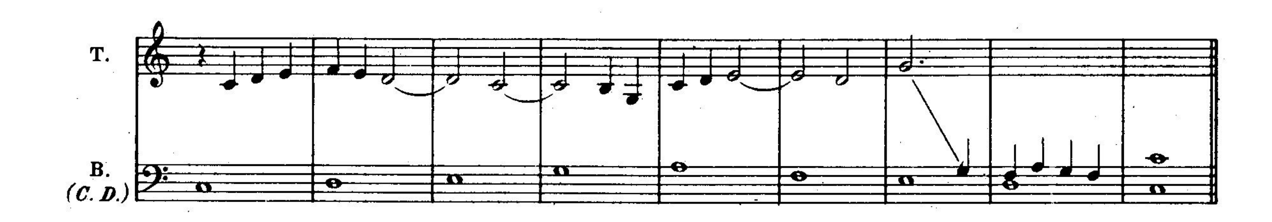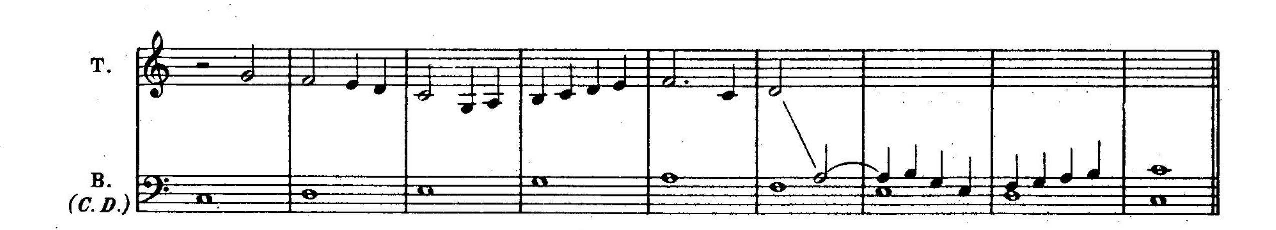


---

(1) Pour varier, on peut admettre de commencer un contrepoint fleuri, exceptionnellement, par la tierce.
(2) *Mi*, échappée (à cause de quoi l'on admettra les quintes *mi la, si fa♯*).
(3) On peut admettre les quintes que forment des échappées (*mi si, fa♯ do♯*).
(4) *Si*, échappée. (Variante, *mi*). Cet exemple pourrait être écrit pour C. et T. en *Ré*.
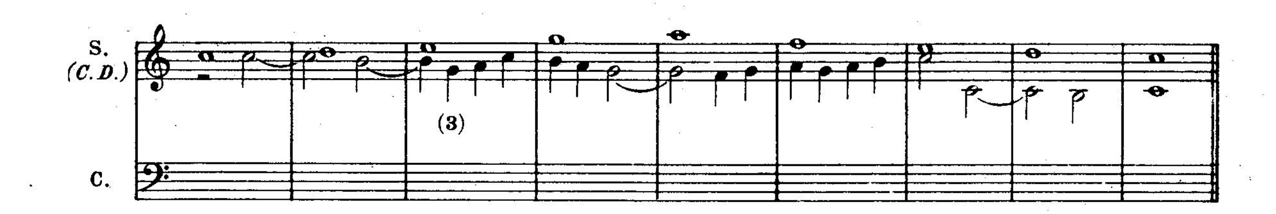
Deux parties. _ Fleuri. _ Majeurs. *(Suite)*
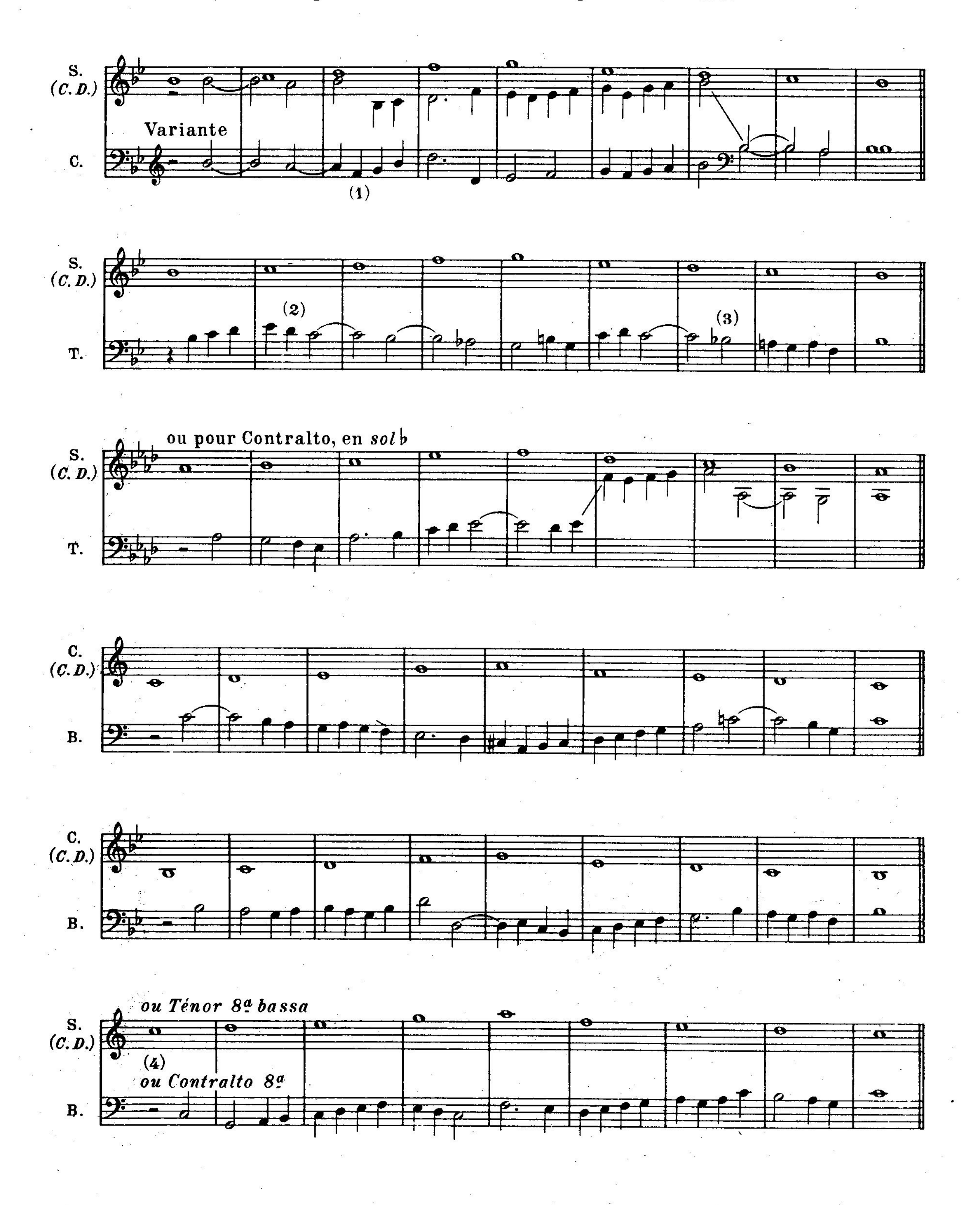










---

(1) Le rythme des 5e et 6e mesures étant assez semblable à celui des mesures 1 et 2, on pourrait supprimer l'échappée *do* et avoir *sol* en blanche.

(2) Le mi étant note de passage (à la mesure précédente), on ne comptera pas les quintes *la mi, si fa* ♯.

(3) Sol, échappée; l'accord est $\frac{5}{3}$ sur la.

Deux parties. _ Fleuri. _ Majeurs. *(Suite)*
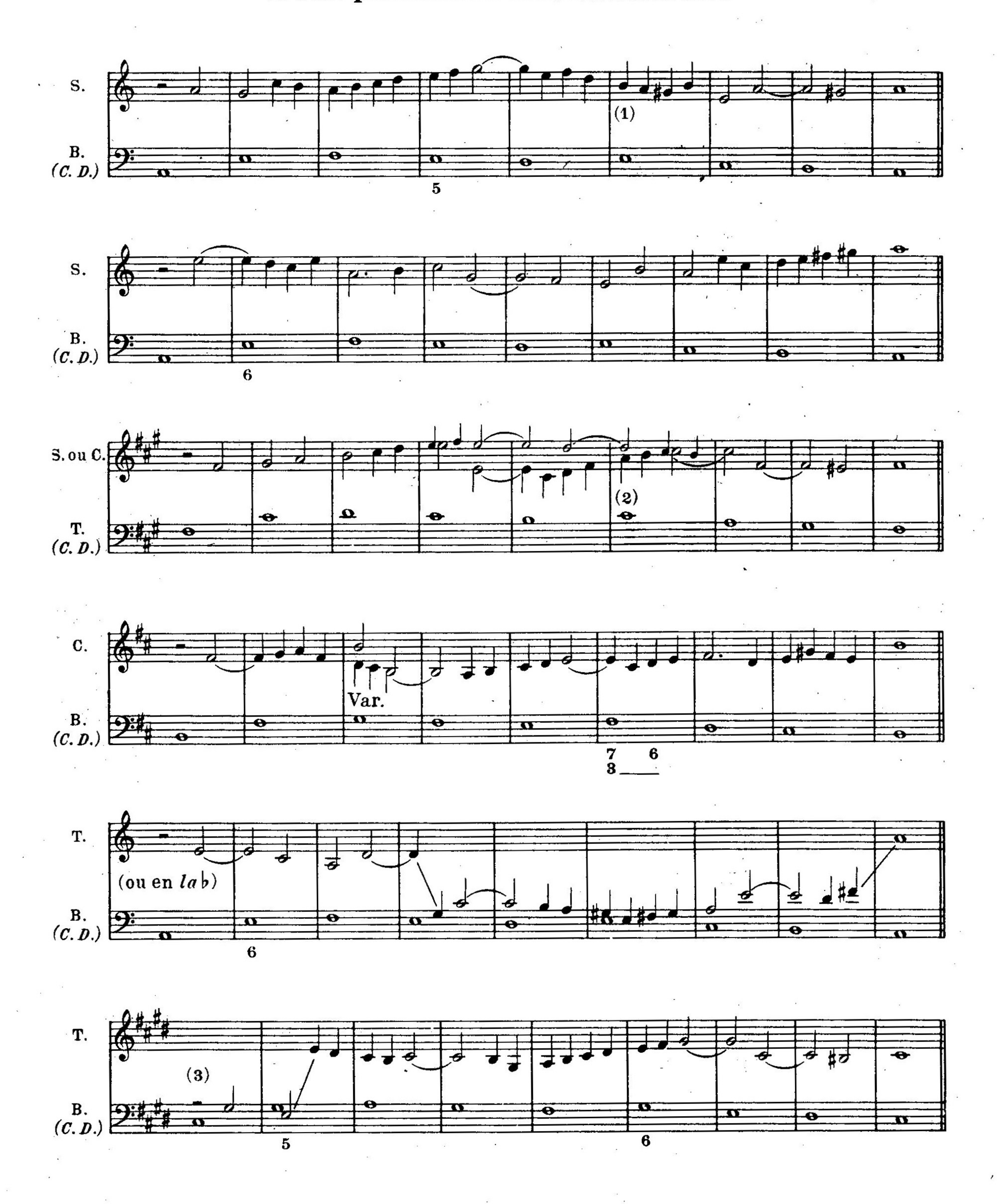


(1) Cette variante évite les quatre tierces; sous le fa du C. D. on sous-entendra $\frac{5}{3}$ sur ré.

(2) *Ré do,* sous le *do* du C. D., est admis comme possible, surtout dans ce cas de 7ª mineure. *Ré do*♯, sous do♯ sensible, serait mauvais au contraire.

(3) On a vu déjà un retour à la tonalité, analogue dans un exemple en rondes. Ici le retard de la syncope rend le passage notablement meilleur.

(4) Les variantes de ce contrepoint sont donc: Soprano et Basse. _ Soprano et Contralto. _ Ténor et Basse.

Deux parties. – Fleuri. – Mineurs.
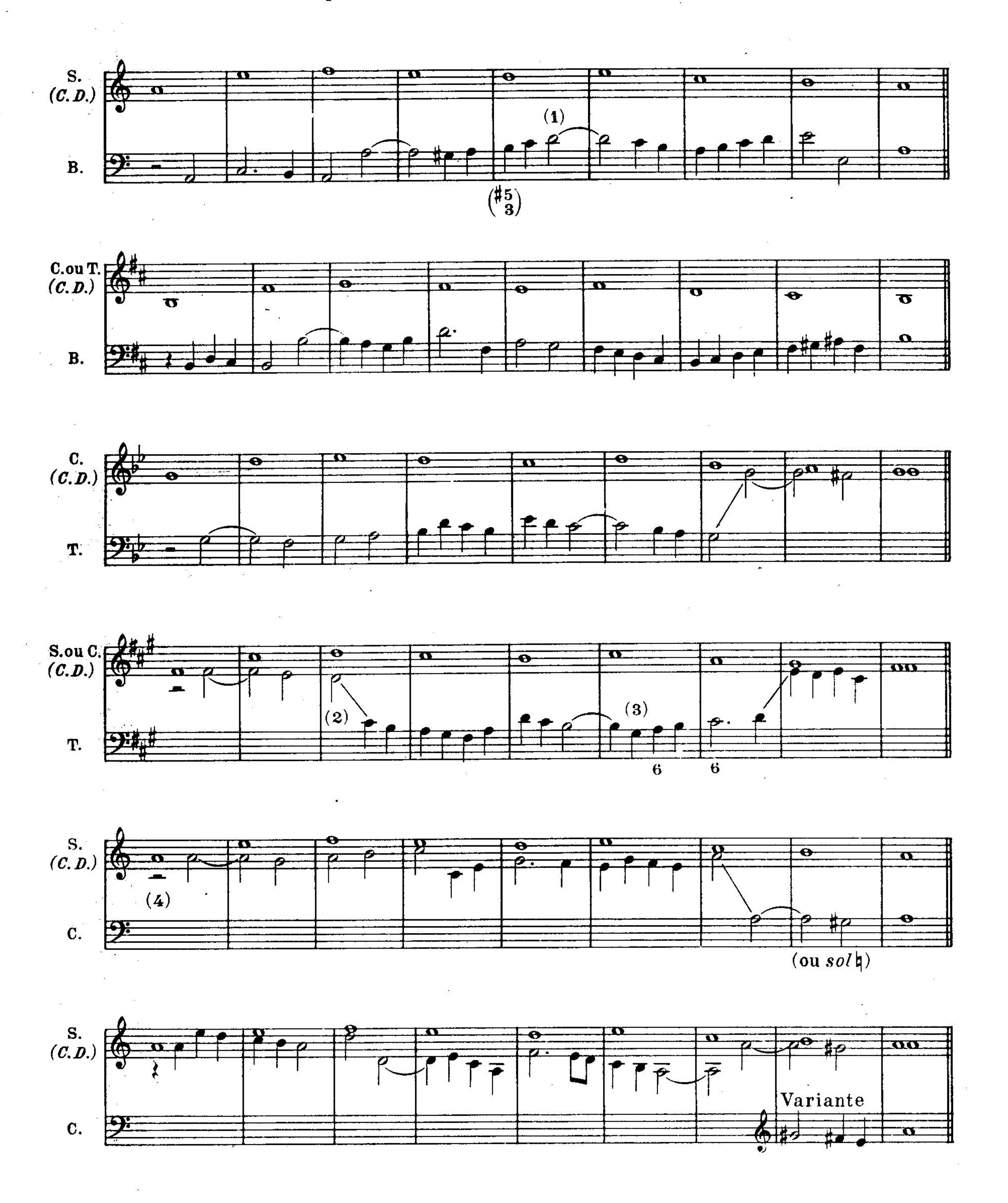


(1) Cet intervalle de 7e diminuée (en cinq notes) est tout-à-fait dans le caractère du mode mineur, et l'ensemble de la ligne restant mélodique, je ne vois pas d'inconvénient à l'écrire malgré le triton qui s'y trouve.

(2 Ici on peut sous-entendre $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{3}$, à volonté; mais l'oreille a évidemment, plutôt, une tendance à supposer $\frac{6}{4}$ (à cause de l'accord précédent). Il vaudra donc mieux prendre la variante en petites notes. Pour contralto on transposera le tout, plus bas, d'un ton ou de deux.

(3) Ou pour Soprano et Contralto, en transposant *le tout* à l'octave supérieure.

Deux parties. _ Fleuri. _ Mineurs. *(Suite)*



(1) Ce triton *sol♯-ré* n'est pas conforme à la règle; mais dans le contrepoint fleuri, et surtout en mineur, il me semble licite d'adoucir parfois la rigueur d'une proscription qui n'est pas la plus raisonnable ni la plus utile parmi toutes celles du contrepoint strict. Il va de soi que cette licence ne doit être tolérée que s'il en résulte une bonne ligne.

(2) Cette octave est possible, à la faveur du mouvement conjoint.

(3) Sol♯, échappée, naturellement.

(4) Ou pour Ténor et Basse, en transposant le tout à l'octave inférieure.

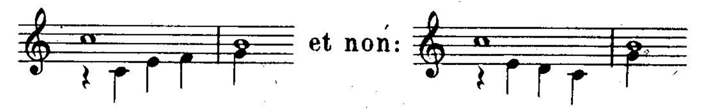
CHAPITRE III

CONTREPOINT A TROIS PARTIES

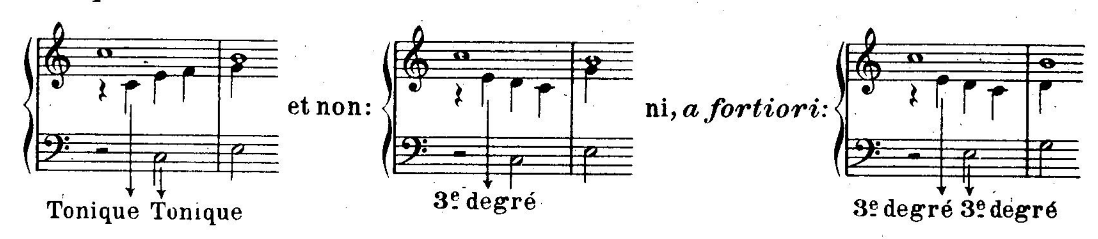
Dans ce contrepoint il est permis de commencer, à la partie supérieure: soit par la tierce, soit par la quinte, soit par l'octave (ou l'unisson). On peut finir également par l'un quelconque de ces intervalles.

A la partie inférieure, le début et la fin doivent toujours être la tonique. Lorsqu'il y a des entrées successives, comme par exemple dans le *mélange de noires et de blanches* avec le C. D. à la partie supérieure, notez bien que: la partie qui forme momentanément la basse doit toujours commencer par la tonique.
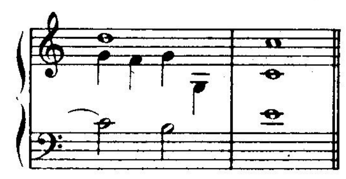
Ainsi, de même qu'à deux parties on écrivait:



à 3 parties on écrira:



On évite en général de commencer, comme aussi de finir par un croisement. Toutefois, dans certains cas difficiles, pour améliorer la ligne des parties (et s'il n'en résulte pas un mauvais effet vocal) je trouve qu'on peut adoucir la rigueur de cette règle. – Ainsi, le soprano à la tierce ou à la quarte au-dessous du contralto, reste d'une bonne sonorité; on peut également placer le contralto au-dessous du ténor; mais nous recommandons en principe de ne pas terminer par un croisement entre la basse et le ténor: à moins que, par exception, ce ne soit pour continuer un très bon mouvement de partie à la basse (une gamme montante en rondes, par exemple) – ou bien encore dans le cas d'un contrepoint en syncopes dont la fin serait très gauche sans le secours de ce croisement. Enfin, quant au croisement entre contralto et basse, il faut s'en abstenir complètement, et ne jamais écrire (à 3 parties):
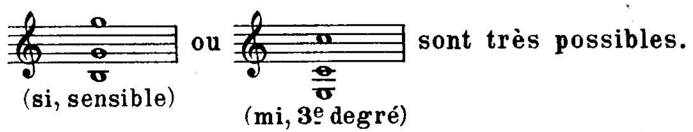


Notes à doubler, notes à supprimer. – Dans ces successions d'accords à 3 parties, le plus souvent il est impossible d'avoir à la fois de bons mouvements vocaux, et *tous* les accords à l'état complet. De temps à autre, on est obligé de supprimer une des notes de l'accord, d'où résulte la doublure d'une autre note.

Dans l'*accord parfait* il sera en général préférable de ne pas supprimer la tierce (sauf à la 1re et à la dernière mesure, où cette suppression est assez usuelle); on supprime plutôt la quinte. _ Cependant on peut avoir de bons effets avec la quinte sans tierce, mais cette écriture est d'un emploi délicat; il ne faut pas qu'il en résulte de creux désagréable (question déjà abordée lors du "deux parties").

Dans l'*accord de sixte,* s'il y a une suppression ce sera la tierce, puisque c'est la sixte qui définit l'accord (à moins que le contexte ne laisse sous-entendre nettement une sixte, malgré qu'elle ne soit point écrite).

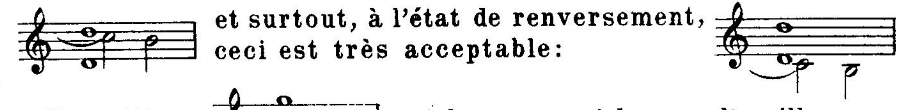
Quant aux *doublures,* il faudra choisir la meilleure sonorité (ou la moins mauvaise). Dans l'*accord parfait* on peut doubler la basse ou la tierce.[1] En principe, si la note *doublée* est *tonique, sous-dominante* ou *dominante,* l'effet est préférable; mais il n'est pas impossible de doubler un autre degré (à l'exception de la sensible). _ Pour les *doublures dans l'accord de sixte,* le même principe nous guidera: ne doublez la basse, sauf exception, qui si cette basse est la tonique, la sous-dominante ou la dominante. L'accord de sixte du second degré ayant la sensible pour sixte, on n'en doublera pas cette sixte. _ L'accord de sixte du troisième degré, au contraire, ne comportera point d'autre doublure que la sixte (tonique); et de même, pour l'accord $^6_3$ de la sensible, c'est la sixte (dominante) que l'on doublera. _ L'accord $^6_3$ sur la sous-dominante s'écrira avec la basse doublée, plutôt que la sixte; même remarque au sujet de l'accord de sixte de la dominante (lequel ne peut s'employer que si l'oreille ne sous-entend pas une quarte et sixte). Enfin, sur le sixième degré, on peut doubler la sixte (sous-dominante) mais il n'est pas impossible (avec de bons mouvements de parties) de doubler la basse, exceptionnellement.

Tout cet exposé semblera peut-être long et minutieux, mais je le crois utile pour guider l'élève vers la meilleure réalisation à trois parties; le maniement de ces suppressions et de ces doublures est assez difficile, surtout dans le cas des accords de sixte où la tierce est supprimée. Il est certain d'ailleurs que l'accord parfait à l'état fondamental s'accommode mieux de n'être pas complet, que ne s'en accommode l'accord de sixte. Toutefois des dispositions telles que:



(si, sensible) ou (mi, 3e degré) sont très possibles.

Dans le cas de la syncope, on pourra réaliser le retard 7 6 avec suppression de la tierce. Grâce à la force que donne la syncope, il n'y a pas trop de creux à écrire:



et surtout, à l'état de renversement, ceci est très acceptable:

L'autre disposition: est bonne aussi, lorsque l'oreille sous-entend bien la seconde; cela dépendra de l'enchaînement des harmonies précédentes.

Le retard 4 3 est assez mauvais sans la quinte; cependant, grâce à une harmonie bien nette il peut s'écrire (mais avec la quarte juste; la quarte augmentée serait bien creuse sans l'adjonction de la quinte).

---

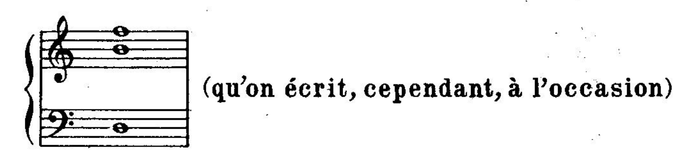
(1) Dans le cas où la tierce est supprimée, on doublera la basse ou la quinte. Choisir la meilleure sonorité.

Le retard **9 8** exige la fondamentale et la tierce, ou la fondamentale et la quinte; il serait trop creux d'écrire:
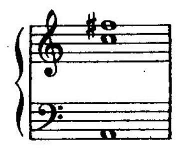
Pour le retard **6 5**, on évite en général de l'employer sans la tierce afin de ne pas donner l'impression de $\frac{6}{4}$. Nous admettrions toutefois: si l'harmonie, par sa netteté, le permet; il faut que l'oreille sous-entende la tierce.

Choix des accords. — Il est entendu que les accords parfaits du 2d, du 3e, du 6e degré sont aussi légitimes que ceux de tonique, de dominante et de sous-dominante. Tout dépend de la manière de les réaliser et de les enchaîner. La bonne qualité de l'effet musical reste toujours la première des conditions.

L'accord de sixte du second degré, d'un emploi fréquent aux XVIIe et XVIIIe siècles, est difficile à bien écrire dans le contrepoint, et son triton risque souvent d'être vide, par exemple avec cette disposition:


(qu'on écrit, cependant, à l'occasion)
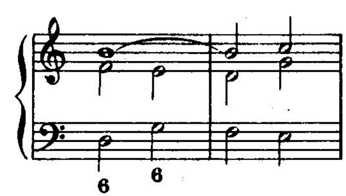
ou celle-ci plus mauvaise encore; et qu'on doit éviter:



Au contraire: 

est très admissible.
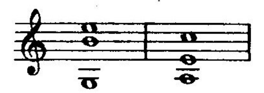
Mais il donne lieu, parfois, à de bien vilains enchaînements. Ainsi l'accord de dominante et surtout l'accord de sixte de dominante, après la sixte du second degré sonnent faibles. On pourrait avoir, dans un style de notes de passage:



Mais dans les exercices de contrepoint cette réalisation ne se présentera pas, et l'enchaînement **6** sur ré à **6** sur sol demande à être surveillé de près.

De toute façon, il arrive *bien souvent* que l'on ait avantage à se servir de *l'accord parfait du second degré*, à la place de l'accord de sixte de ce second degré. Au sortir des études d'harmonie (par suite de la regrettable suspicion qui pèse sur l'accord parfait du second et sur celui du troisième degré) l'élève ne *pense pas* à se servir de ces accords. Mais dans le contrepoint, ils sont extrêmement précieux, et l'on en peut tirer d'excellente musique.

La grande difficulté réside dans les basses: le contrepoint en rondes, à la basse, est difficile, si l'on veut obtenir à la fois une bonne ligne et de bonnes harmonies. Evitez les accords de sixte sur la tonique(1); on les écrit parfois pour ne pas avoir de quintes successives: l'excuse n'est pas suffisante, si l'harmonie reste vague. – L'accord de sixte sur la dominante est très possible, surtout avec cette résolution:

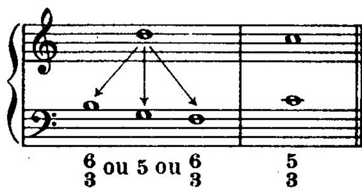


Mais tout dépend de la façon dont il arrive, et de l'accord qui suit, car ceci par exemple est très laid:

L'enchaînement (5 5) est bon, mais on doit éviter la fausse relation de triton entre les parties extrêmes.

Je ne vois aucun inconvénient, non plus, à enchaîner d'autres accords parfaits par degrés conjoints à la basse, si cela est réalisé musicalement.

A l'avant-dernière mesure, lorsque le chant donné est à la partie supérieure ou à la partie du milieu, on peut avoir comme basse:



Mais la terminaison par *fa do* à la basse est médiocre, et seulement acceptable dans l'espèce en noires (à cause du mouvement conjoint):



Quand le C. D. est à la basse, on n'a pas d'autre choix, pour terminer, que:

(5/3 ou 6/3 – 5/3) (ou 7 6, dans l'espèce en syncopes).

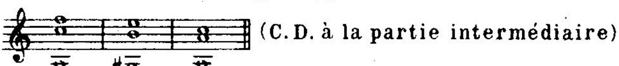
Marche des parties. – Mêmes observations qu'à 2 parties pour les intervalles dissonants qui se pourront produire avec le 2d temps des blanches et les 2d, 3e, 4e temps des noires. – Interdiction d'arriver à l'unisson par mouvement de seconde, de broder l'unisson, etc.

Pas d'unissons sur les temps forts, excepté, si l'on veut, au début et à la fin.

Consulter avec soin les notes par lesquelles je commente les exemples qui suivent. On verra qu'en certains cas j'admets, plus aisément qu'à deux parties, certaines broderies ou certains intervalles de 7es majeures, de 9es mineures, de secondes mineures. Mais c'est qu'alors, par suite de la plénitude de l'harmonie, l'effet est différent.

---

(1) Il y a pourtant des cas où l'accord de sixte sur tonique est possible; parfois la sixte y donnera l'impression d'une appogiature de la dominante; ou bien on peut moduler au relatif mineur; ou bien encore cela se produit vers la fin d'un contrepoint, avant un accord de sixte sur la sensible:



Trois parties._Note contre note._Majeurs.

S.
C.
(1)
B.
(C. D.)

S.
C.
B.
(C. D.)

C.
T.
(ou, en *ré*, S. C. T.)
B.
(C. D.)

S.
C. (C. D.)
(2)
T.

(1) La marche des parties oblige parfois à des écarts plus considérables que dans les leçons d'harmonie. (On pourrait d'ailleurs écrire *fa sol* au contralto).

(2) On éviterait l'arpège du soprano avec la version entre parenthèses; mais la ligne mélodique est manifestement meilleure avec l'arpège, et surtout dans un contrepoint en rondes on peut admettre des arpèges de cette sorte.

Trois parties. _ Note contre note. _ Majeurs. *(Suite)*

C.
T.(*C.D.*)
B.

S.
C.(*C.D.*)
(1) (2)
B.

S.(*C.D.*)
C.
T. ou B.

S. ou C.
(*C.D.*)
C. ou T.
(3)
B.

S.(*C.D.*)
C.
T.

(1) Je n'hésite pas, ici, à écrire l'arpège de la basse *(ré, la, ré, fa ♯)* au lieu de *ré, do♯, ré, fa ♯*, qui fait redite avec la fin du contrepoint et qui d'ailleurs sonne moins bien, dans l'ensemble. Quant à l'absence du *do♯* dans cet accord de dominante, elle ne gêne point, du moins en ce cas, surtout si l'on écrit la basse dans le haut.

(2) Les trois parties montent à la fois; c'est un mouvement qu'il vaut mieux éviter lorsqu'on le peut. Mais ici, pour conserver l'accord parfait du 3e degré (sur fa♯), il fallait avoir *sol* ensuite, à la basse, d'où ce mouvement direct. Pour la fausse relation de triton, je ne puis y entendre ici rien de choquant.

(3) Même remarque pour l'arpège du contralto, meilleur ici qu'une autre réalisation sur cette basse.

Trois parties._Note contre note._Mineurs.

(1) Si (au soprano), malgré l'accord incomplet, me semble préférable à sol♯, surtout à cause de la ligne.

(2) Fa♯ est meilleur que sol♯ (qu'on écrirait, dans ce cas, à l'octave inférieure).

(3) Mouvement ascendant aux trois parties, que certains professeurs interdisent; mais dans ce cas de simple changement de position de l'accord, il me semble très admissible.

(4) Exemple d'accord de sixte, bon, sur la tonique. Le cas est assez rare.
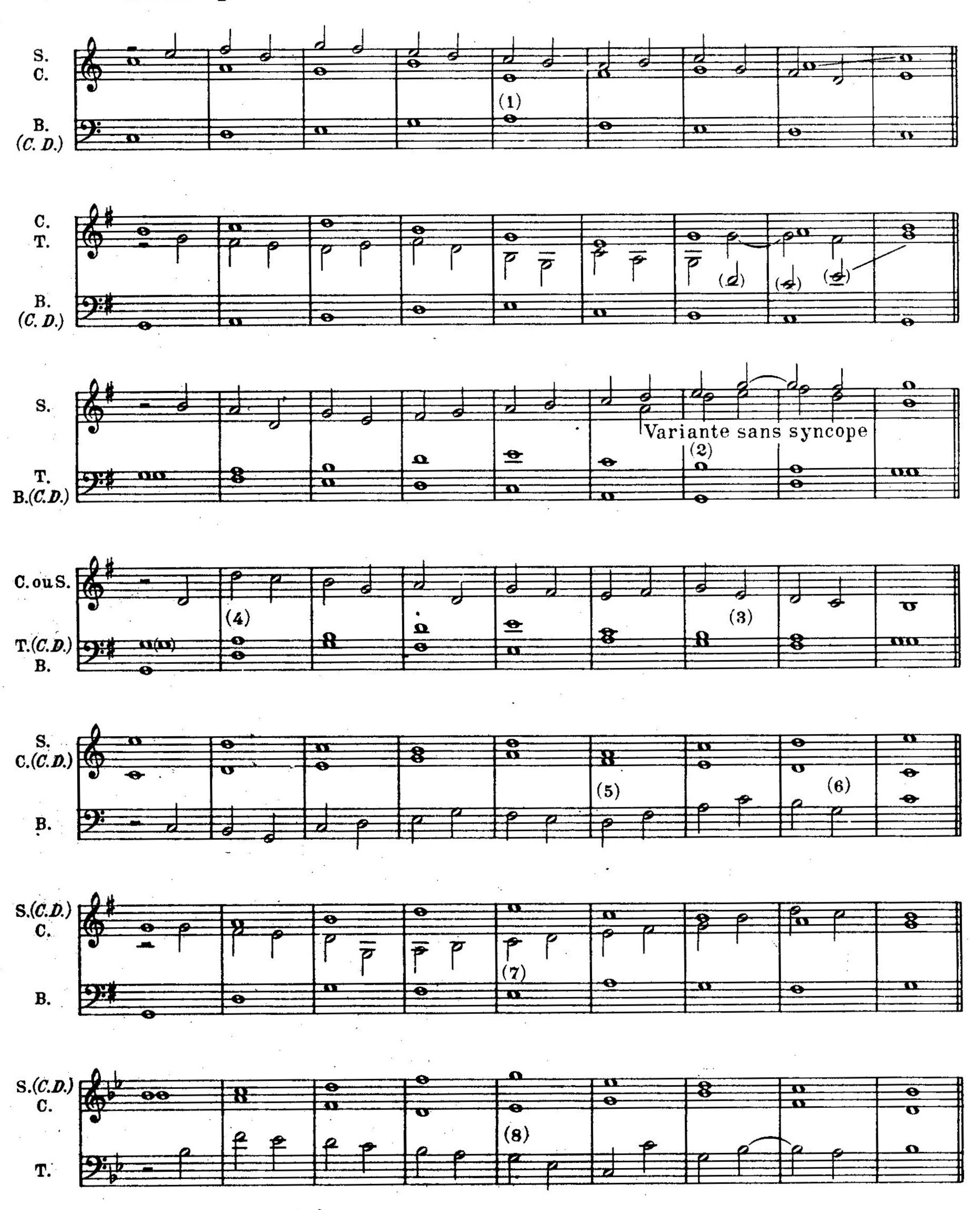
(5) Cet enchaînement donne forcément une fausse relation de triton, qui n'a rien de dur.

(6) Dans une partie en rondes, pour la cadence finale, on peut admettre ce dessin de basse malgré sa forme d'arpège.

(7) Croisement, pour continuer la gamme de la basse.
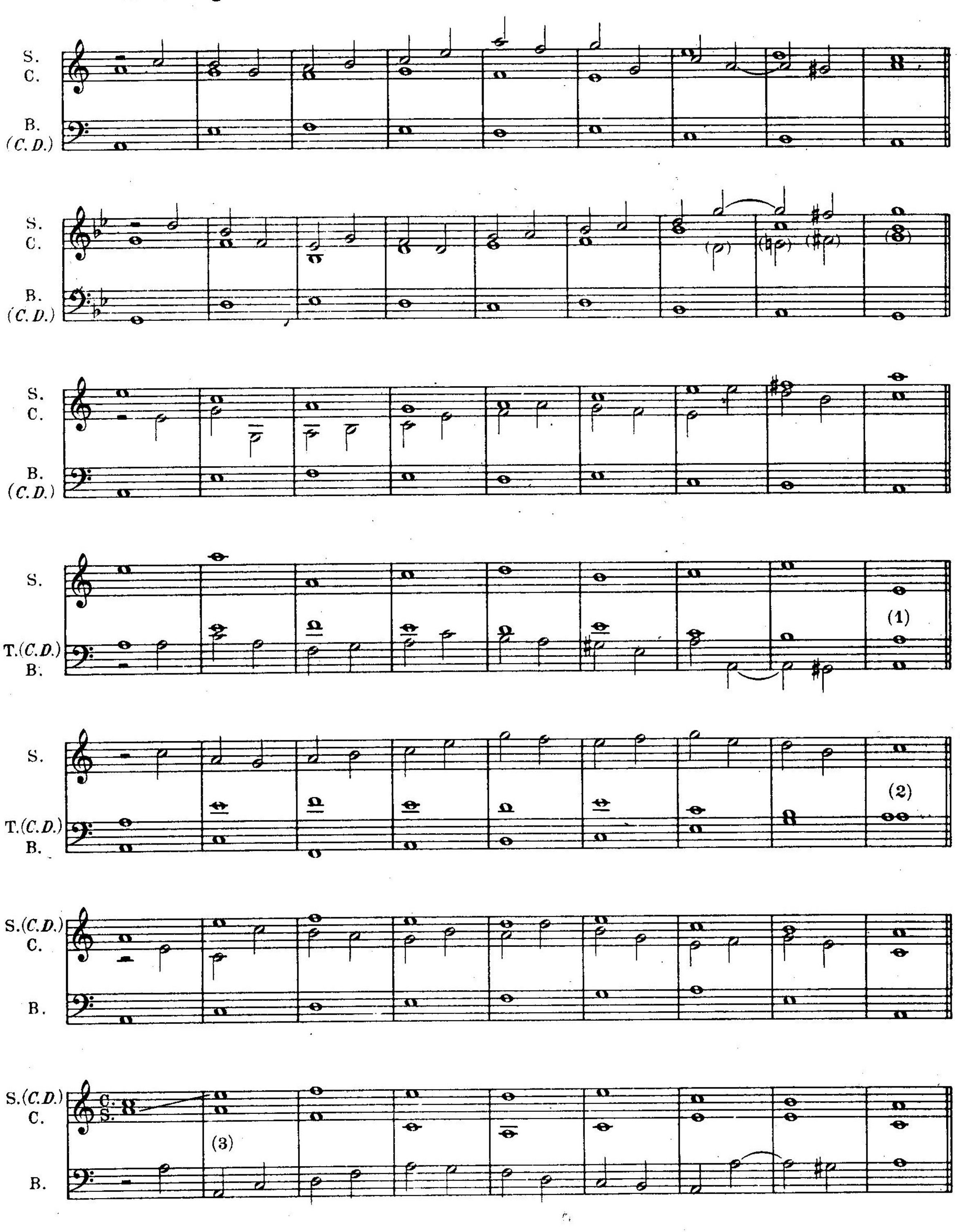
(8) L'hypodorien est plus musical; on écrirait ré au contralto et sol♮ à la basse.

Trois parties. _ Deux notes contre une. _ Majeurs.



(1) Pour se rendre compte de la valeur mélodique d'une ligne, il est nécessaire de ne point la séparer de son harmonisation. Le passage ci-dessus en est un exemple; l'accord parfait sur *la* détermine presque une modulation en *la mineur*, et la ligne des rondes *sol si mi fa* sonne évidemment mieux avec cette harmonie.
(2) Exemple d'accord de sixte possible sur la tonique (cela dépend souvent de la ligne mélodique).
(3) De même.
(4) L'octave directe sur *ré* n'a rien de gênant, à cause du ré de la mesure précédente. _ On l'éviterait en commençant la partie de basse à l'octave supérieure, mais la ligne serait alors beaucoup moins bonne.
(5) Quinte directe par changement de position d'un même accord.
(6) On éviterait la redite *do si sol do* en syncopant le *do* à l'avant-dernière mesure.
(7) Cette disposition, un peu creuse, ne peut s'écrire qu'à la faveur des mouvements conjoints et pour ne pas interrompre la gamme du contralto. De même, (8).

Trois parties._Deux notes contre une._Mineurs.
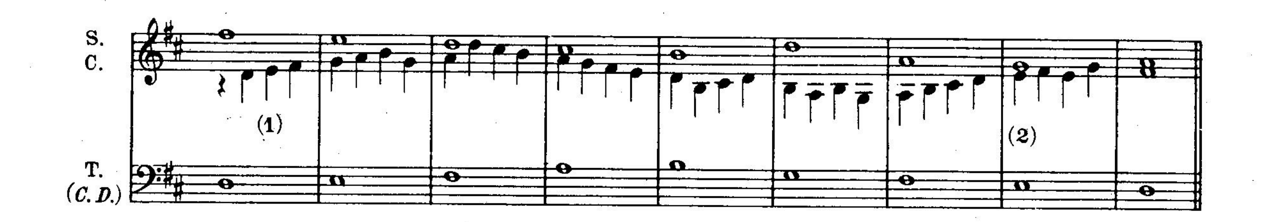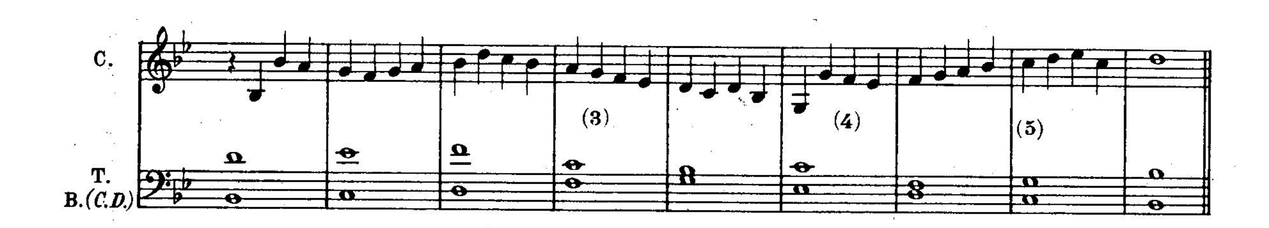


(1) On serait tenté d'écrire plutôt *do* au soprano; mais la ligne serait plus monotone avec ce retour sur le *do*, et d'ailleurs, aux voix, la quinte à vide n'est pas creuse comme terminaison sur la tonique.
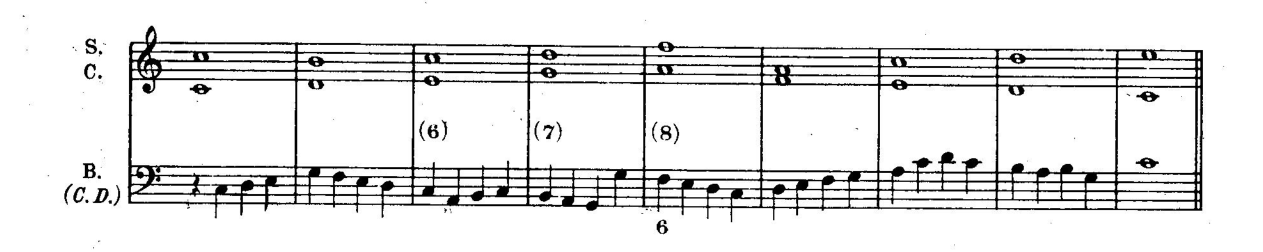
(2) Cette fin en hypodorien, et sur la tierce, est moins concluante, moins assise que les autres; cependant elle ne gênera point les oreilles habituées aux "modes grégoriens"_ De toute façon, l'on doit exécuter cet exercice en diminuant vers la fin, et avec un léger ralenti aux deux dernières mesures._La terminaison du contrepoint suivant est également en hypodorien, mais comme elle se fait sur la *tonique à la partie supérieure*, elle affirme davantage la conclusion.
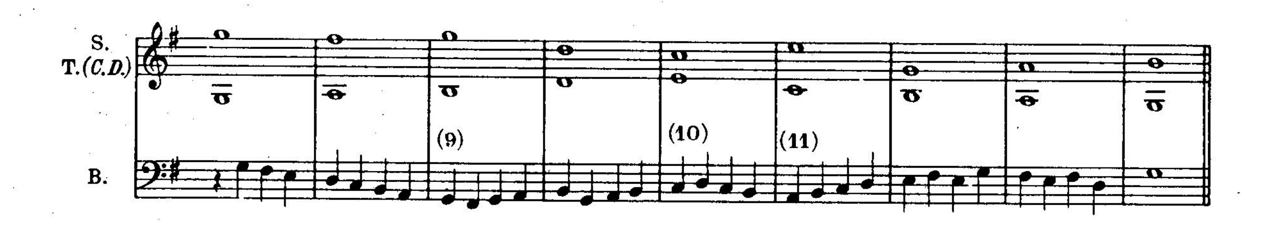
(3) Exemple d'arpèges en rondes, à la partie du contralto, et qu'avec ces harmonies il est nécessaire d'écrire sous peine, autrement, de répéter des notes ou d'avoir des accords très creux. Mais comme *dans l'ensemble de la ligne* (à cause de la succession de *fa* à *mi*, 3e à 7e mesure) cela reste *mélodique*, nous ne voyons pas d'inconvénient à garder ces arpèges.

Trois parties._Quatre notes contre une._Majeurs.









---

(1) Naturellement, on admet ce passage de mi contre fa♯. Et de même: (3) sol contre fa, (4) fa contre mi♭, (7) la contre sol, etc.

(2) Broderie à distance de 9e, régulièrement admise. De même (9) et (10).

(5) Avec cette disposition l'accord de sixte (la au lieu de sol) serait plus creux que la quinte à vide *do sol do*, qui aux voix n'est pas d'une mauvaise sonorité.
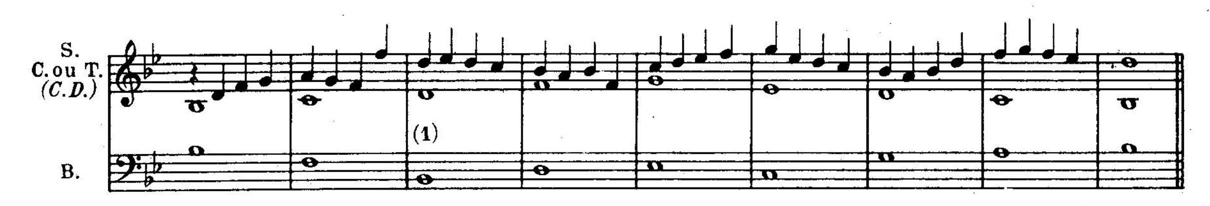
(6) Cet accord de sixte sur tonique serait assez mauvais au 1er temps de la mesure; avec le *la* au second temps, cela sonne un peu à l'oreille comme une "broderie disjointe" du do et l'on garde une impression tonale d'accord parfait de tonique.
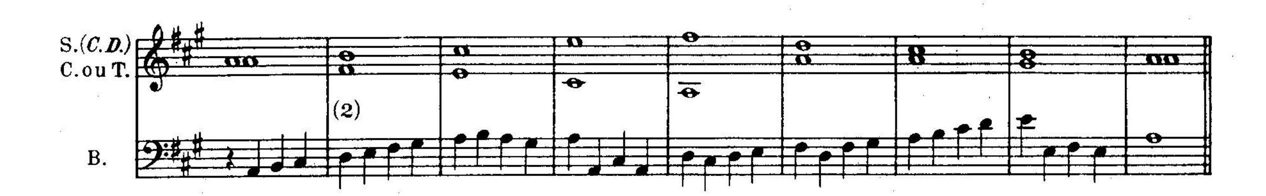
(8) Le ré serait peut-être meilleur (comme ligne) au soprano, mais si l'on préfère ne pas répéter de notes, le *fa* est ainsi très possible, et il donne une harmonie plutôt meilleure. On pourrait écrire les cinq 1es mesures en croisement, avec le soprano à l'octave grave (et en transposant en ré).

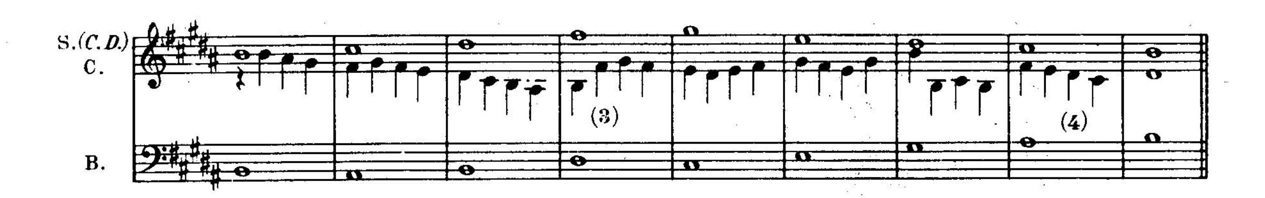
(9) Broderie beaucoup plus admissible ici qu'à 2 parties.

(11) *La* (basse) *do* (ténor) nous donne une 4e tierce sur le 1er temps, entre ces deux voix. La règle interdisant 4 tierces ou 4 sixtes successives, s'applique surtout aux parties en rondes; mais il est bon de la respecter *en principe* pour les cas des autres rythmes._Quant à la sixte majeure des rondes, étant mélodique, on l'a conservée ici.

Trois parties._Quatre notes contre une._Majeurs. *(Suite)*
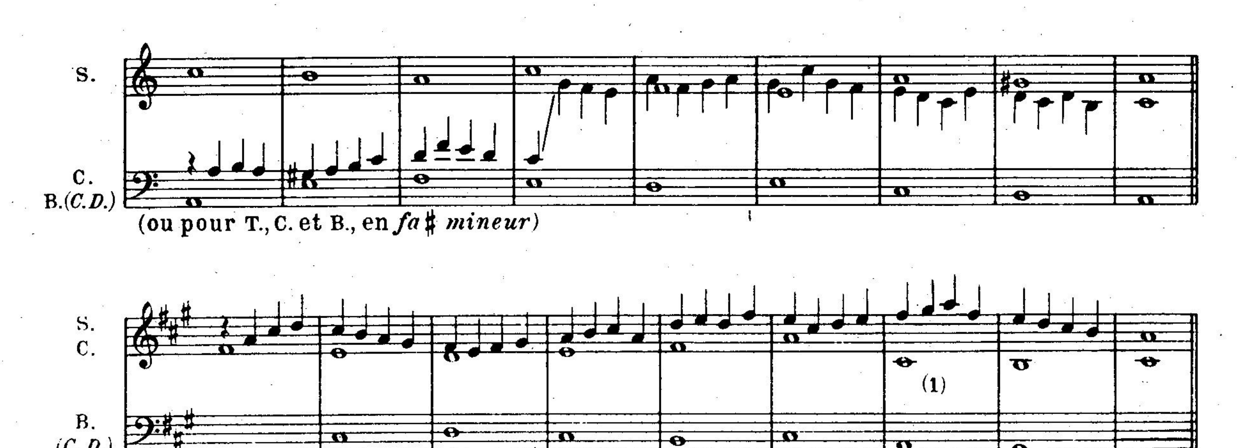






(1) Cette broderie du 3º degré, sur la "note réelle", ne serait guère admise dans le contrepoint à 2 parties; mais à 3 parties et avec une harmonie bien tonale, on peut l'admettre et cela vaut mieux qu'un dessin tel que *ré sol ré (ré fa ré* serait bon, si l'on n'avait pas déjà le *fa* à la mesure précédente). Pourtant *ré sol* (aigu) *ré* serait très possible si l'on n'avait pas des *sol* plus loin, qui donneraient certaine impression de redite.

(2) L'accord de sixte sur ce 4º degré, après l'accord de tonique, ne peut guère être écrit qu'à la faveur du mouvement conjoint de cette gamme des noires.

(3) La broderie est très admissible ici, sous la dominante et à 3 parties.
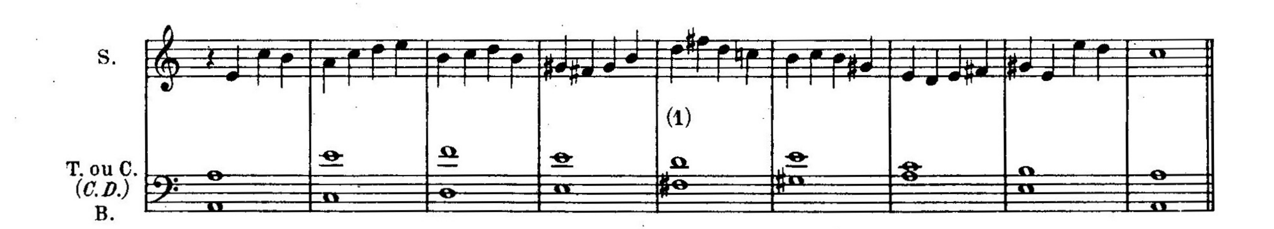
(4) Il n'y a pas d'inconvénient à faire passer *mi ré do* sous le *do* ronde; mais cela ne serait pas possible sous la sensible, et cela peut même être discutable sous le 3º degré majeur.
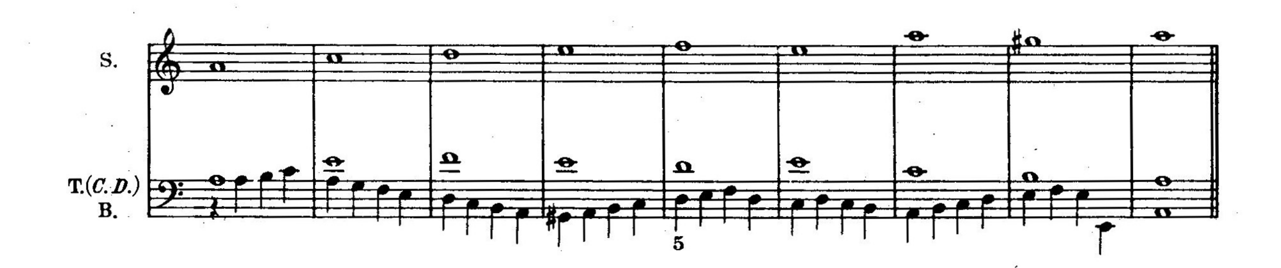
Trois parties._Quatre notes contre une._Mineurs.
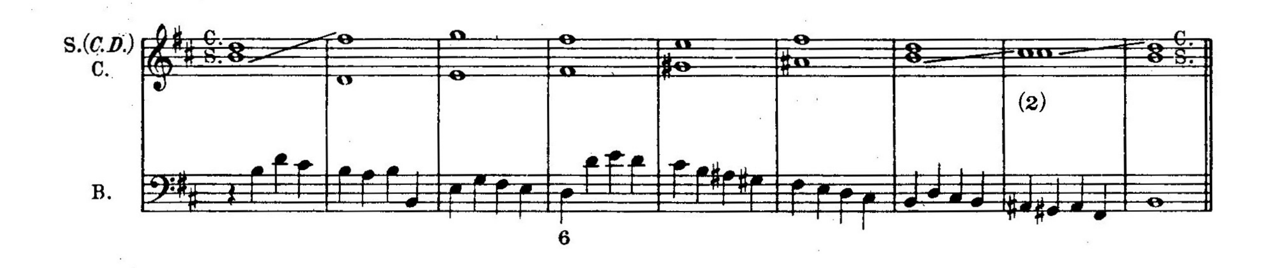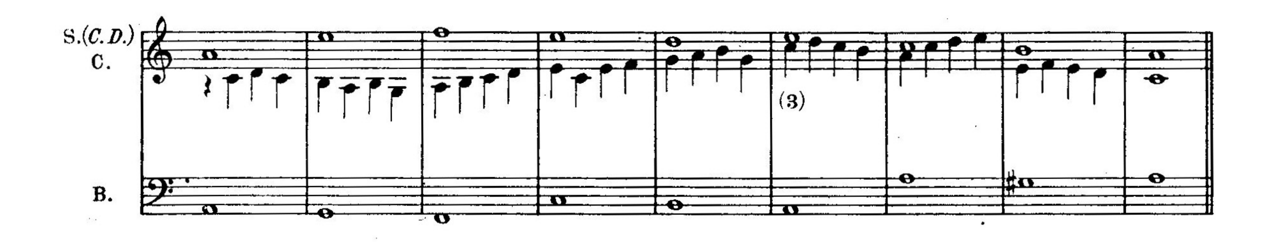


(1) Exemple de bonne 7º en 3 notes, aux rondes.

Trois parties. _ Quatre notes contre une. _ Mineurs. *(Suite)*
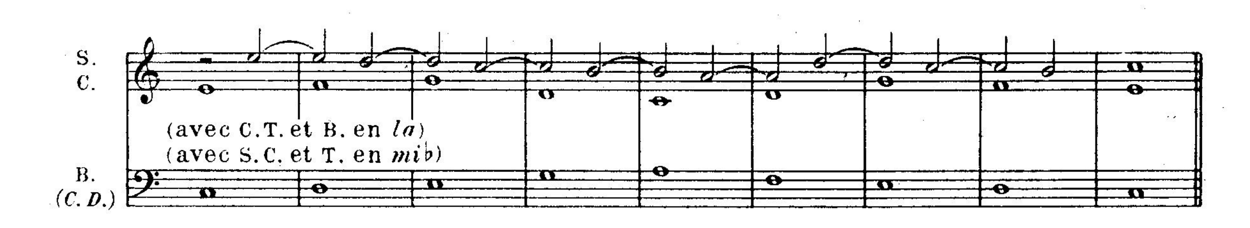








---

(1) Exemple de l'emploi du 6e degré majeur, dans le mode mineur. Les intonations ne sont pas difficiles; toutefois, comme elles sont un peu moins usuelles qu'avec fa♮, il convient d'exécuter ces noires un peu plus lentement, l'ensemble devant rester expressif.
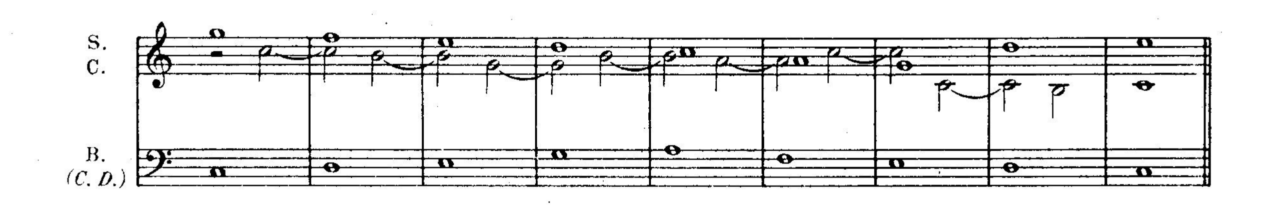
(2) L'unisson n'est admissible, ici, que parce qu'il eût été dommage d'interrompre la gamme montante des rondes du contralto.
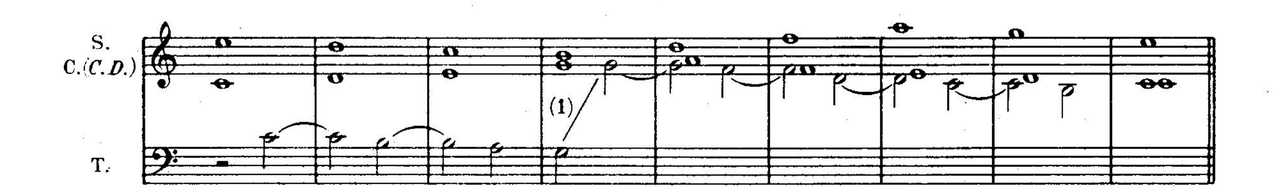
(3) Pour éviter la redite du dessin des noires, on peut écrire ceci:
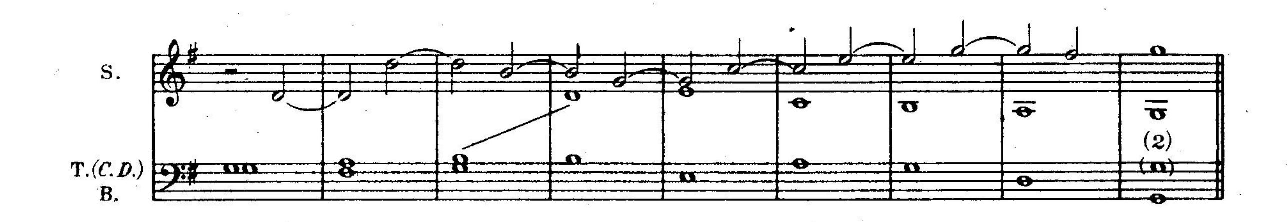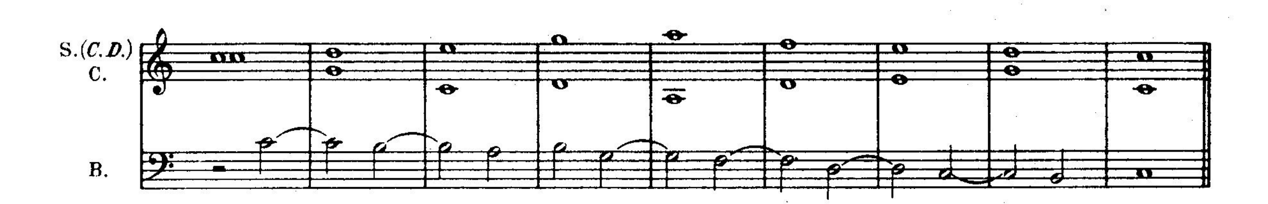


Trois parties._Syncopes._Majeurs.
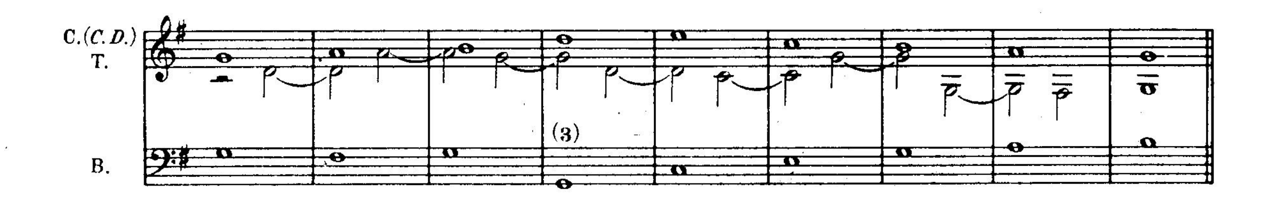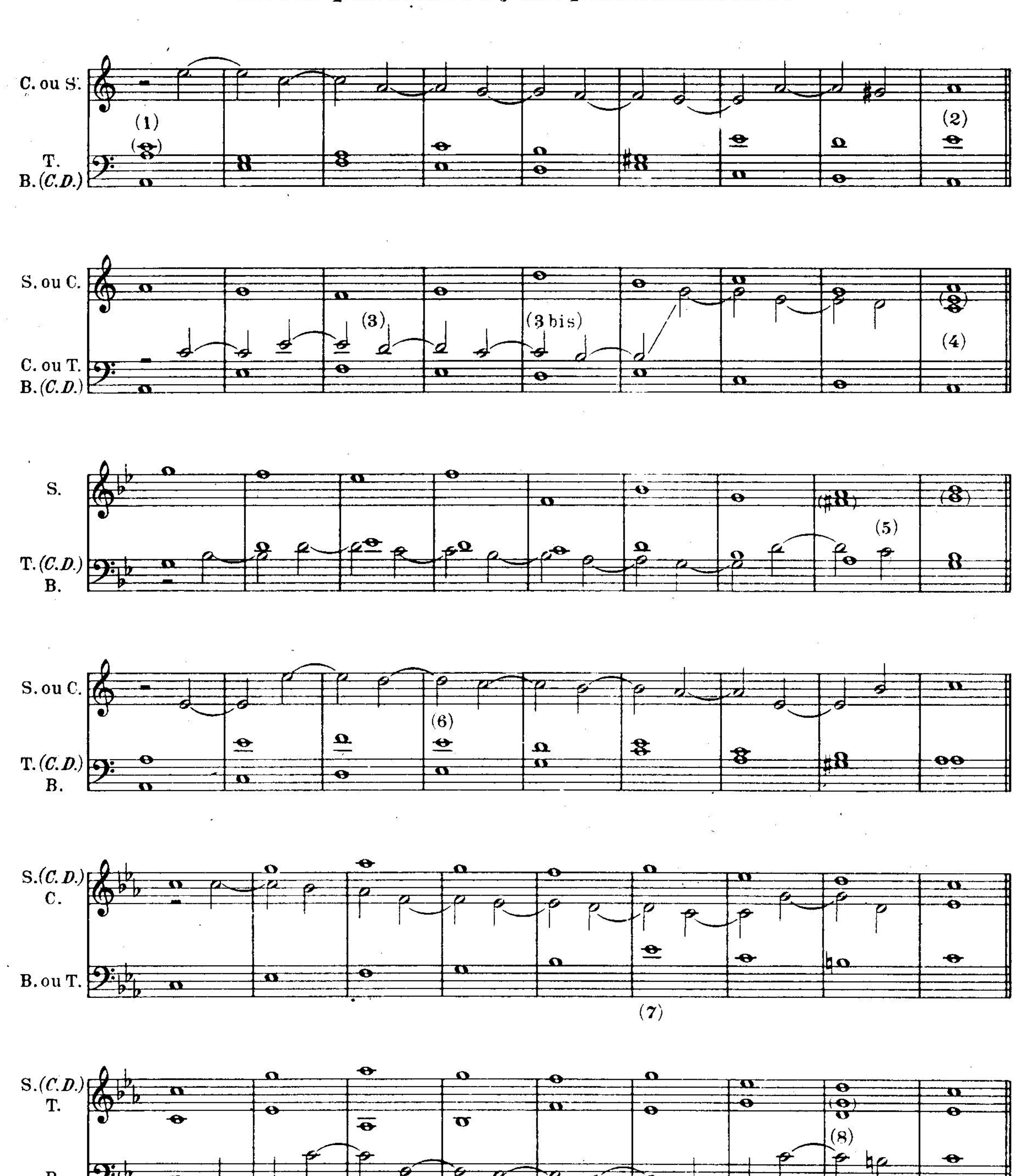












---

(1) Naturellement, on est obligé ici de rompre la syncope.

(2) Pour la ligne, je préfère le sol grave.

(3) Je ne reviens pas sur la légitimité de certains arpèges en rondes. Ici, il reste bien préférable d'écrire *sol do mi sol.*

Trois parties. _ Syncopes. _ Mineurs.



(1) Le *do* évite la redite *la sol la, mi ré mi*. Toutefois il convient de ne pas trop s'inquiéter de telles redites, quand il est manifeste que l'oreille ne les remarque guère.

(2) Do au contralto donne 4 tierces.

(3) (3 bis) Ces dispositions ne sont guère admissibles qu'en raison de la force de la syncope dissonance.

(4) Mi (au sopr.) donne une meilleure ligne, et l'inconvénient de la quinte à vide (pour terminer) est bien peu de chose, cette quinte n'ayant rien de désagréable.

(5) La ligne est meilleure avec *la si♭* et l'harmonie n'est pas creuse, comme on aurait pu craindre qu'elle le fût.

(6) Ceci ne peut s'écrire qu'à la faveur de la syncope, qui rehausse la sonorité, trop vide sans cela.

(7) Exceptionnellement, ce croisement (d'ailleurs très court) entre B. et C., n'est pas gênant.

(8) Ligne meilleure en répétant le sol.

MÉLANGES A TROIS PARTIES

Ici nous entrons dans une catégorie nouvelle de contrepoints, qui offre l'occasion de toutes sortes de rencontres entre notes de passage (ou broderies) et notes réelles (c'est-à-dire notes de l'accord défini par le premier temps).

1º **Blanches et noires.** _ Sur le premier temps, rien que des consonnances, naturellement. Mais au 3e temps la partie des noires se rencontre avec celle des blanches. Or souvent, sur ce temps, il y aura aux noires une note de passage ou une broderie; d'autre part, la seconde blanche aussi peut être note de passage ou broderie. D'où une infinité de rencontres. On ne saurait les examiner toutes par le détail; cependant nous donnerons tout-à-l'heure quelques conseils, que l'élève complètera par l'étude de nos exemples et par les observations de son maître sur ses propres travaux.

2º **Noires et syncopes.** _ De même, ici, la résolution de la syncope dissonance peut donner une rencontre de 7e, 9e, quarte, etc. avec la ligne des noires; et si la syncope n'est pas dissonante, la note de l'accord qu'elle fait entendre au 3e temps viendra également se rencontrer avec la partie en noires. Toutefois, dans cette sorte de contrepoint, il est à noter que le 3e temps de la syncope est toujours une note de l'accord, alors que dans le mélange précédent on pouvait trouver deux notes de passage, simultanées, sur ce 3e temps: une, de la partie en noires, _ une autre, de la partie en blanches.

3º **Blanches et syncopes.** _ Espèce très difficile, parce qu'il n'est pas aisé d'écrire des blanches par mouvements conjoints, si l'on a une syncope dissonante

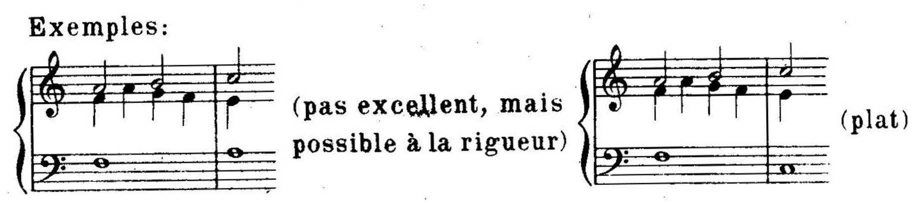
Il est évident que sur [musique] si l'on a un *mi*, blanche, au 1er temps, ce *mi* ne peut aller au *ré* en même temps que le *ré* de la syncope va au *do*. Ces deux septièmes seraient trop creuses: [musique] et il faudrait au moins une 4e partie (en noires) pour faire entendre un *la* ou un *fa* qui viendrait adoucir la rencontre. (C'est précisément ce qu'on réalise parfois dans le mélange complet à quatre parties).

Voici maintenant quelques remarques sur les rencontres de notes qui se produisent dans ces divers mélanges.
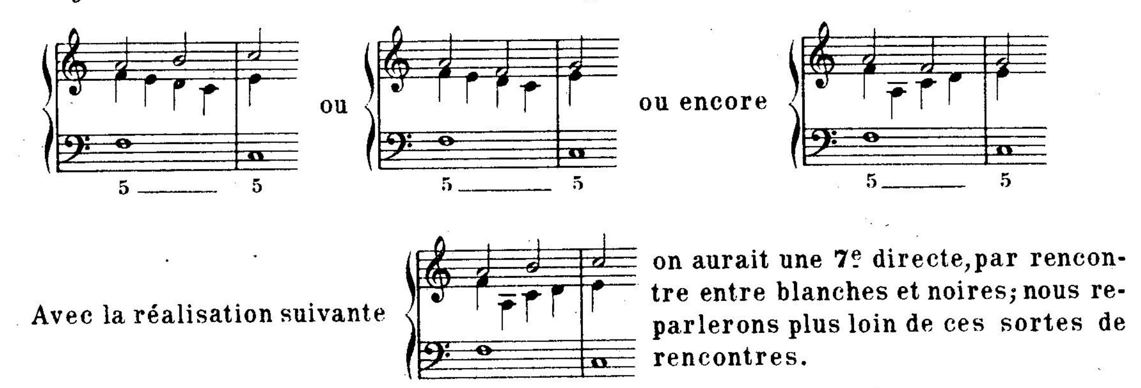
On admet généralement comme licites les rencontres par mouvement contraire, formant intervalles consonnants ou dissonants _ à l'exception des rencontres de seconde qui aboutiraient à l'unisson au 4e temps, ou de celles qui amèneraient une désagréable doublure de la sensible, _ ou, bien entendu, de tout ce qui causerait des quintes ou des octaves fautives.

Parfois, il y a des combinaisons de parties donnant à l'oreille l'impression d'accord de triton (3e renversement de $\overset{7}{+}$); et si le triton n'est pas résolu régulièrement, cela peut assez mal sonner: il faut d'ailleurs tenir compte de l'enchaînement suivant.

Exemples:



Il suffit de très peu, parfois, pour que l'accord conserve son caractère d'accord parfait. Dans les exemples précédents c'est surtout le *sol* qui donne l'impression de +4; et de là, la platitude de la résolution de *fa* à *do*, à laquelle je préfère de beaucoup la première (*fa* à *la*). L'enchaînement devient bien plus normal si l'on écrit:



Avec la réalisation suivante on aurait une 7e directe, par rencontre entre blanches et noires; nous reparlerons plus loin de ces sortes de rencontres.

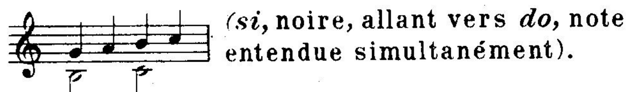
Il y aura donc lieu, toujours, de songer à l'effet harmonique produit, et surtout de se méfier des agrégations donnant pour l'oreille des $\frac{7}{+}$ (ou des renversements de cet accord) qui se résoudraient d'une façon illogique[1].

En thèse générale: sur une bonne harmonie, claire, musicale, et réalisée avec des lignes bien chantantes, on fait passer infiniment plus de "rencontres de notes" acceptables. Dans ce cas, on peut admettre deux quartes successives, voire deux septièmes ou deux neuvièmes de suite qui seraient dures avec de médiocres enchaînements harmoniques, avec des mouvements mélodiques malaisés. — Cette remarque est fort importante: d'autant plus que, je le répète encore, il n'y a pas de règle fixe relativement à ces rencontres de notes et ce qui sera bon (ou admissible) avec telle harmonie, sur tel degré, sera mauvais dans telle autre occasion. L'oreille demeure, en cela, le seul guide sûr.

Notez aussi qu'on doit tenir compte de la plénitude de l'*accord de passage* ainsi formé, qu'il soit un réel accord de septième (cela peut arriver), ou une agrégation non étudiée dans les traités de l'harmonie.

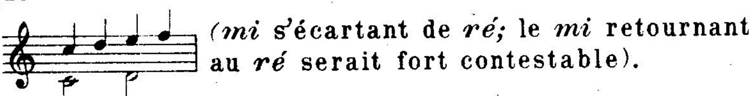
Ainsi, la rencontre qui produirait: (sur dominante, ou même sur 2d degré) aura beaucoup de chances d'être bonne.

Nous distinguerons aussi entre les rencontres qui tendent vers la "note réelle":
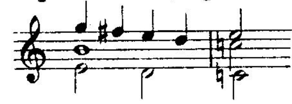


(*si*, noire, allant vers *do*, note entendue simultanément).

et celles par quoi l'on s'écarte de cette "note réelle":



(*mi* s'écartant de *ré*; le *mi* retournant au *ré* serait fort contestable).

Les premières seront toujours plus dures, — parfois possibles, cependant. Par exemple:
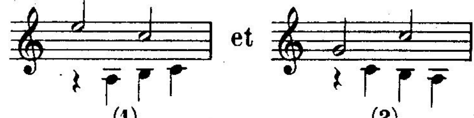


---

(1) Le seul examen de ce cas particulier nous montre combien subtil est l'art du contrepoint, et comme sans cesse il se relie à celui de l'harmonie. Et certes, j'admets une grande liberté au sujet des rencontres de notes; mais il serait fort dangereux de s'imaginer que le style du contrepoint autorisât n'importe quelles lignes (même aisées) avec la seule obligation de se retrouver, au temps fort, sur un accord parfait.

Rencontres de neuvièmes par mouvement contraire.

Il y a certainement une différence entre:



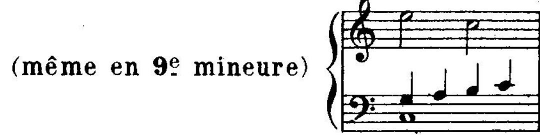
(2), même formant neuvième mineure (comme dans notre exemple) est admis sans conteste. J'admettrais même la rencontre de seconde, en pareil cas, même mineure, bien que contestée par certains:

(1), au contraire, serait parfois matière à discussion. On a vu qu'à distance de seconde, il y a interdiction formelle dans ces exercices de contrepoint rigoureux, contre:

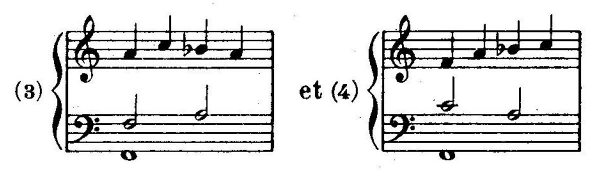


(bien que cela soit parfois excellent à l'orchestre et même aux voix, dans une composition libre).
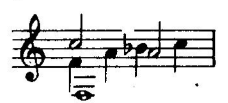
Cependant, en rencontre de 9e et par mouvement contraire, il me semble qu'on peut très bien admettre:



Lorsque la partie des noires est au-dessus de la partie des blanches, il y a lieu également de distinguer entre:
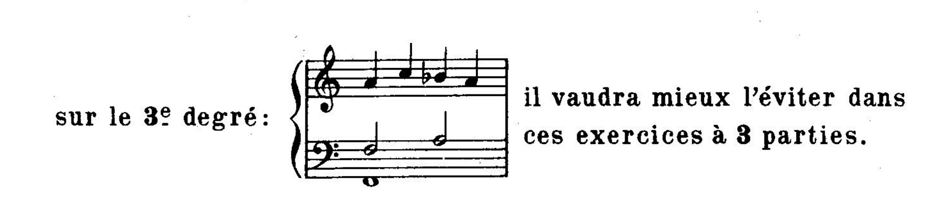


(4) est très admissible, je l'accepterais même à distance de seconde.



Quant à (3) c'est beaucoup plus discutable. Si une 4e partie venait compléter et adoucir la rencontre, on l'admettrait bien plus aisément. Mais à trois parties, cela dépendra surtout de l'harmonie et du degré de la gamme.

sur dominante: (en Ré min.) c'est ainsi que cela semble le plus acceptable.



et sur la sensible (c'est-à-dire avec l'exemple précédent, *fa* étant dominante de *si* ♭) c'est à rejeter tout-à-fait.[1]

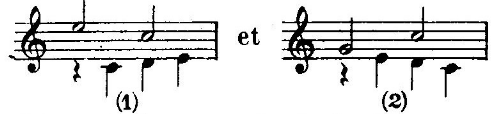
Naturellement, à distance de seconde cela est absolument interdit dans nos exercices de contrepoint rigoureux.



interdit quel que soit le "degré" du *la*.

Septièmes par mouvement contraire. – On ferait une étude analogue des mouvements contraires qui donnent des rencontres de 7ᵉ.

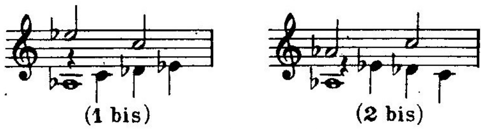
Avec les noires au-dessous des blanches, distinguons entre:



(1) (2)

Par 7ᵉ mineure, (1) et (2) sont également admis, bien que (2) soit dit moins "pur" que (1). Et pourtant Bach l'écrit si couramment!

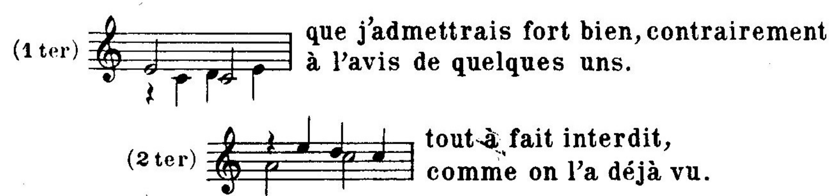
Par septième majeure on aura:



(1 bis) (2 bis)

(1 bis) est excellent, (2 bis) est plus contestable, du moins à 3 parties (dans un mélange à 4 parties, avec une autre note s'ajoutant au *do* blanche, la rencontre sera bien plus admissible): – on pourrait l'admettre si *do* est 3ᵉ degré, et nous la rejetterons tout à fait dans le cas d'un *do* note sensible (en revanche, très possible avec un *do* dominante).

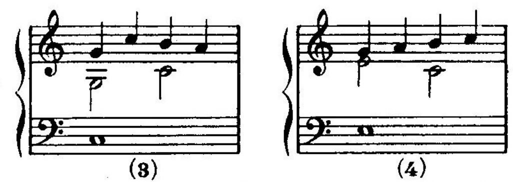
Des secondes donneront:



(1 ter) que j'admettrais fort bien, contrairement à l'avis de quelques uns.

(2 ter) tout à fait interdit, comme on l'a déjà vu.

Si les noires sont au-dessus des blanches, les deux cas se représenteront:



(3) (4)

Même en 7ᵉ majeure, (3) et (4) sont également admissibles. En particulier, la résolution de la syncope donne souvent une variante de (4) qu'il nous faut noter dès à présent.
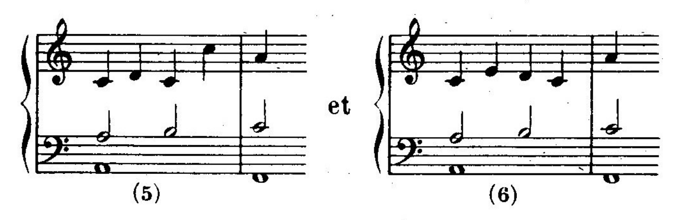
(excellent)

(1) Cependant, avec une autre réalisation, la sensible (blanche) se trouvant à la basse et venant par degré conjoint, cette rencontre m'a semblé fort possible (voir 3ᵉ exemple *noires et blanches*) On s'aperçoit alors qu'il est impossible de fixer une règle à ce sujet. – Disons seulement qu'il faut prendre garde, dans ces rencontres de 9ᵉˢ mineures. Mais c'est l'oreille qui décide.

Quintes et quartes. _ Naturellement, on admettra des rencontres telles que:



Secondes. _ On en a vu plusieurs exemples, en renversement des 9es et des 7es. _ Citons encore:



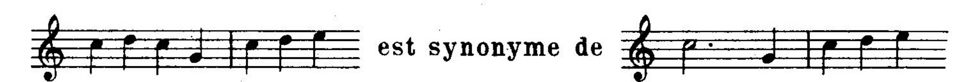
Ces rencontres sont parfois contestées, à cause que l'on y trouve réunis le *si* de passage et le *do*, note vers laquelle se dirige le si. Il est évident qu'on interdirait:
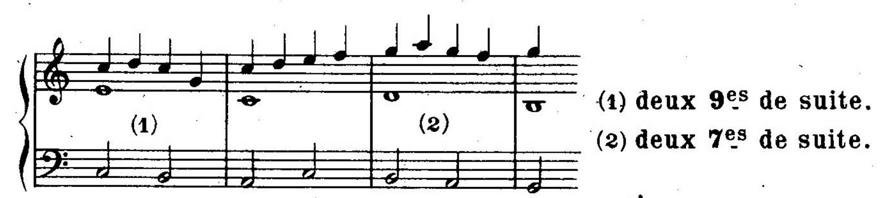


Mais avec le saut d'octave du *do*, dans (5), et avec le *do* au dernier temps seulement, dans (6), les rencontres me semblent très possibles.

Tout cet exposé schématique est *loin d'être complet*, mais il s'agit surtout de fournir des conseils généraux à l'élève, sur quoi il puisse baser ses réalisations de chaque cas particulier.
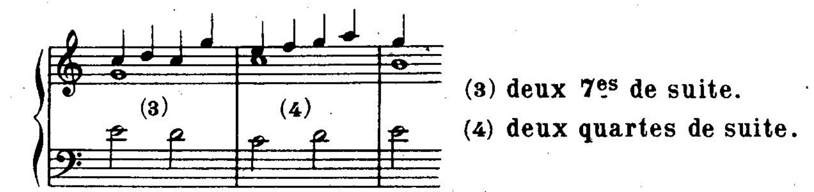
Nous étudierons de même, succinctement, les **Rencontres par mouvement direct.** _ On ne peut dire que par mouvement direct, ces rencontres soient *toujours* bonnes. D'ailleurs, leur douceur ou leur crudité dépendent d'éléments multiples, ainsi qu'on l'a déjà dit (plénitude et netteté de l'harmonie, notes communes, qualité des lignes mélodiques, etc.) Il est certain qu'amenée par une broderie, une rencontre de deux 7es ou de deux 9es est particulièrement douce. Car, évidemment:



d'où la douceur de la rencontre suivante:

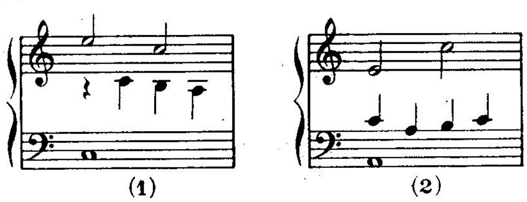


De même, on écrira très bien:



En procédant comme nous faisions tout-à-l'heure pour l'étude des rencontres par mouvement contraire, nous examinerons d'abord les **Neuvièmes** (**et secondes**) **par mouvement direct.**

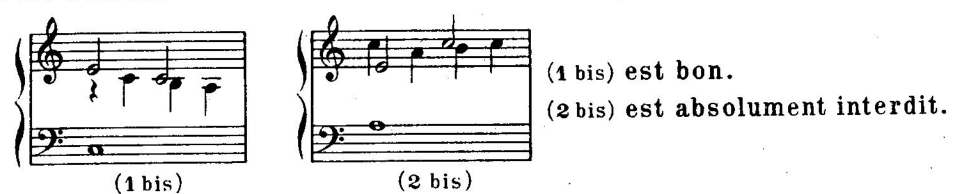
Avèc les noires au-dessous des blanches on aura:



(1) (2)

Dans (1) la partie de noires s'écarte de la "note réelle" do; dans (2) elle y tend. (1) est acceptable même avec la 9e mineure do si♮. (2) nous semble plus à éviter dans les exercices de contrepoint rigoureux à 3 parties; il serait bon d'y ajouter au 3e temps, une 4e note (mi par exemple) qui viendrait tout arranger, comme cela se produit dans un mélange à 4 parties habilement écrit.[1]

Avec les secondes:

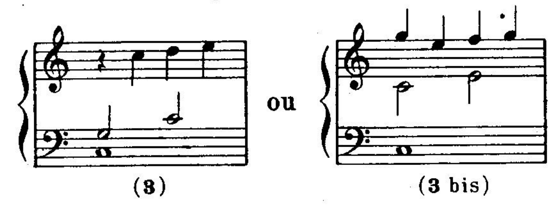


(1 bis) (2 bis)

(1 bis) est bon.

(2 bis) est absolument interdit.

Si les noires sont au-dessus des blanches, nous considérerons encore les deux cas distincts, _ d'abord celui où la ligne des noires s'écarte de la note réelle:
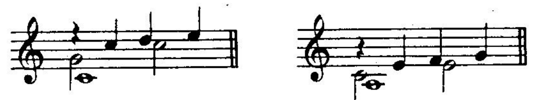


(3) ou (3 bis)

(3) ne semble pas devoir être contesté.

(3 bis) est plus déconcertant; on a l'impression que nombre de professeurs ne l'admettront pas pour ces études, et d'autre part le style en paraît bien conforme à celui de J.-S. Bach. Il est difficile, parfois, de juger sur un fragment aussi schématique que celui-ci; disons que c'est une réalisation qui peut amener de bons résultats (surtout si cela se passe sur un *la* à la basse, *mi* étant dominante) mais qui demande à être surveillée de près, _ et le parti à prendre dépendra du contexte.[2]

Avec des secondes (3) et (3 bis) donneront des résultats analogues.

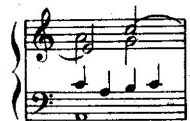


très possible. admissible en la mineur,

et qui pourrait même être écrit en *do* (sur *do* à la basse) si cela fait bien dans l'ensemble de l'exercice.

---

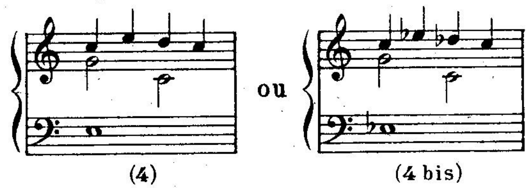
(1) On pourrait avoir, par exemple, si *mi do* appartient à la partie en syncopes:



à condition que cela pût s'enchaîner avec la suite. Car il faut que le *sol* blanche, soit de *passage* et que le *do* soit syncopé.

(2) Nous reviendrons sur cet exemple dans le contrepoint à 4 parties, en mélange.
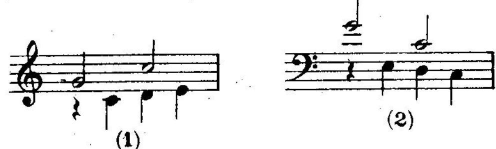
Avec la même disposition de noires au-dessus des blanches, si la ligne des noires se dirige vers la même note que les blanches (et par mouvement direct), on aura:



(4) (4 bis)

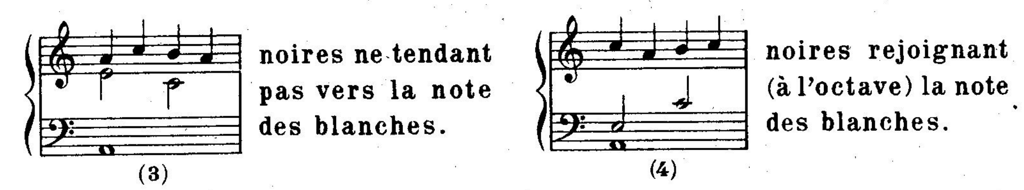
(4) théoriquement serait peut-être contestable? mais cela me semble une rencontre assez douce, et qu'on peut bien admettre; (4 bis) est impossible sur la sensible; également (à **3** parties) sur le 3e degré, et même je ne suis pas très tenté de l'admettre si *do* est dominante. (Ces rencontres, en secondes, seraient naturellement interdites). Bien entendu, à **4** parties cela peut devenir meilleur.

Septièmes par mouvement direct. — Les noires au-dessous des blanches nous donnent:


(1) (2)

(1) est excellent, même avec la 7e majeure; (2) serait plutôt à éviter (même avec 7e mineure) dans le contrepoint à **3** parties; mais ce n'est pas une réalisation impossible dans un mélange à **4** parties, si la syncope vient mettre quelque plénitude et quelque douceur à la rencontre de 7e (Les rencontres en secondes ne sont autres que celles étudiées plus haut, immédiatement avant l'étude de ces 7es).
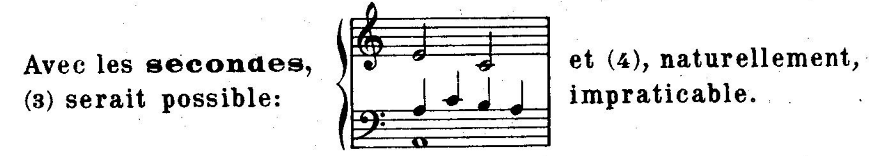
Avec les noires au-dessus des blanches, les deux cas suivants se présentent:



(3) (4)

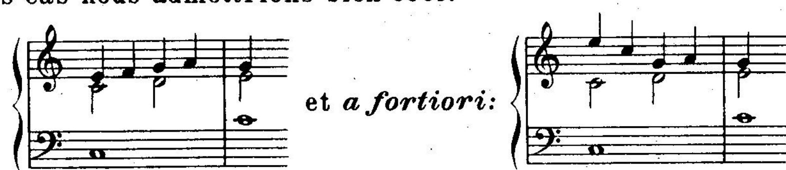
(3) est excellent, même en 7e majeure; (4) est théoriquement discutable (à cause du mouvement direct vers le do) mais semble assez doux à l'audition pour qu'on puisse l'admettre à la rigueur même avec la 7e majeure. Dans tous les cas cette rencontre serait utilisable avec une 4e partie.

Avec les **secondes**, (3) serait possible:



et (4), naturellement, impraticable.
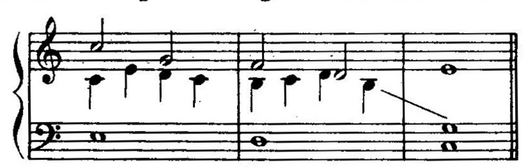
Les **quartes successives** sont possibles, souvent; je n'ose dire toujours[1]. Dans tous les cas nous admettrions bien ceci:
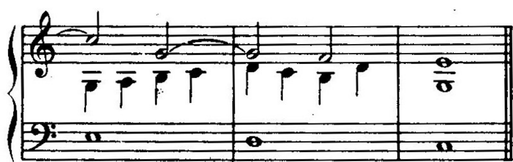


(1) Cela dépend de l'accord ainsi formé, de la plénitude de la sonorité, et de la netteté tonale du passage en question.

Naturellement, les **quintes consécutives** sont interdites (bien que parfois certaines quintes de suite, par notes de passage, puissent être fort musicales dans un mélange à 4 parties).
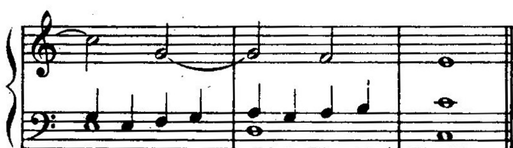
La quinte juste suivie de la quinte augmentée est assez normale:
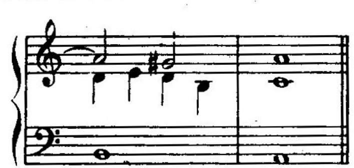


Mais si elle se produit à vide et *surtout par mouvement direct,* elle est assez aigre:
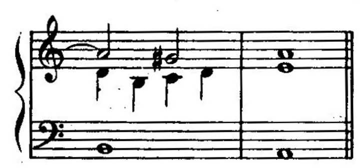


Il sera toujours meilleur de l'éviter en écrivant *ré mi ré si sol,* ou avec l'accord $\frac{5}{4}$—$_3$ sur ré:



On fera bien de surveiller de près tout enchaînement produisant un triton après une quarte. La réalisation suivante:
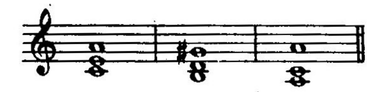


est peut-être très courante et même "classique", mais je préférerais de beaucoup aborder le triton par mouvement contraire, avec *ré do ré;* et j'aimerais encore mieux:



(Mais la mesure précédente ne permet pas toujours ce dessin de noires).

Bien entendu, la remarque précédente ne s'applique pas à l'enchaînement dans lequel la basse vient soutenir la rencontre de triton; ceci reste tout à fait normal:



Mais il est certain qu'on devra rester sur ses gardes, lorsqu'un triton se présente, conjointement, après une quarte, — et surtout en majeur.

Secondes de suite. – La plupart des professeurs, et (si je ne me trompe) la plupart des traités interdisent deux secondes de suite. Peut-être cependant serait-il bon d'*interpréter* un peu cette règle, et de ne pas la laisser aussi rigoureuse. A quatre parties notamment, si vous écrivez:

le mouvement qui donne ces deux secondes ne produit rien de heurté. De plus, il ne présente aucune difficulté vocale. Alors? Je pense que l'interdiction relative aux secondes provient, peut-être, de ce qu'elles sont difficiles à jouer *liées et successives, au piano.* Mais c'est toujours la même chose: le contrepoint est écrit pour les voix, non pour des pianistes martelant les sons...

Il va de soi que d'autres secondes sont moins admissibles. (Ce sera, comme pour tous ces autres "frottements", affaire de goût de la part de l'élève... et du professeur).

Par exemple:



qui d'ailleurs ne serait guère admissible, en 9es, qu'avec une autre note venant adoucir la rencontre *do ré.*

On fera bien d'ailleurs de surveiller de près toutes les rencontres par mouvement direct, dans les exercices à 3 parties. Lorsqu'on en viendra aux mélanges à 4 parties, plus d'une rencontre, hasardeuse à 3 parties, deviendra très admissible grâce à ce qu'ajoutera la partie en syncopes, celle en noires, ou celle en blanches, à une agrégation dissonante qui, sans cela, serait peut-être assez contestable.

Nous donnons ici des exemples de mélanges *noires et blanches, noires et syncopes, blanches et syncopes.* Cette dernière sorte de mélanges est à la fois difficile et ingrate, comme l'élève ne sera pas long à s'en apercevoir. On croit parfois y devoir admettre, exceptionnellement, deux accords par mesure. Nous conseillons vivement de ne point user de cette tolérance, parce que, même assez imparfaitement réalisé, ce contrepoint exerce au mouvement des blanches contre syncopes qui se retrouve dans le mélange complet à 4 parties. Il est vrai qu'alors, grâce aux noires, on peut se permettre entre blanches et syncopes bien des rencontres impossibles dans le contrepoint à 3 parties.

Enfin, nous terminons cette série d'exemples à 3 voix par les *fleuris* dans une seule partie, et les *fleuris* dans 2 parties. On retrouvera dans ceux-ci quelques rencontres à noter. Il faudra bien *équilibrer les rythmes* entre les deux parties "fleuries". Ne pas écrire trop de notes *à la fois,* mais plutôt faire en sorte que les noires se répondent plutôt d'une partie à l'autre. Cette recommandation n'est pas complètement absolue, et parfois il peut être d'un bon effet d'avoir une mesure de noires à chacune des parties en fleuri, simultanément. Mais cela est assez rare. – Notez que les doubles retards sont possibles lorsqu'il y a deux parties en fleuri, ces doubles retards étant naturellement à la tierce ou à la sixte l'un de l'autre, ainsi:
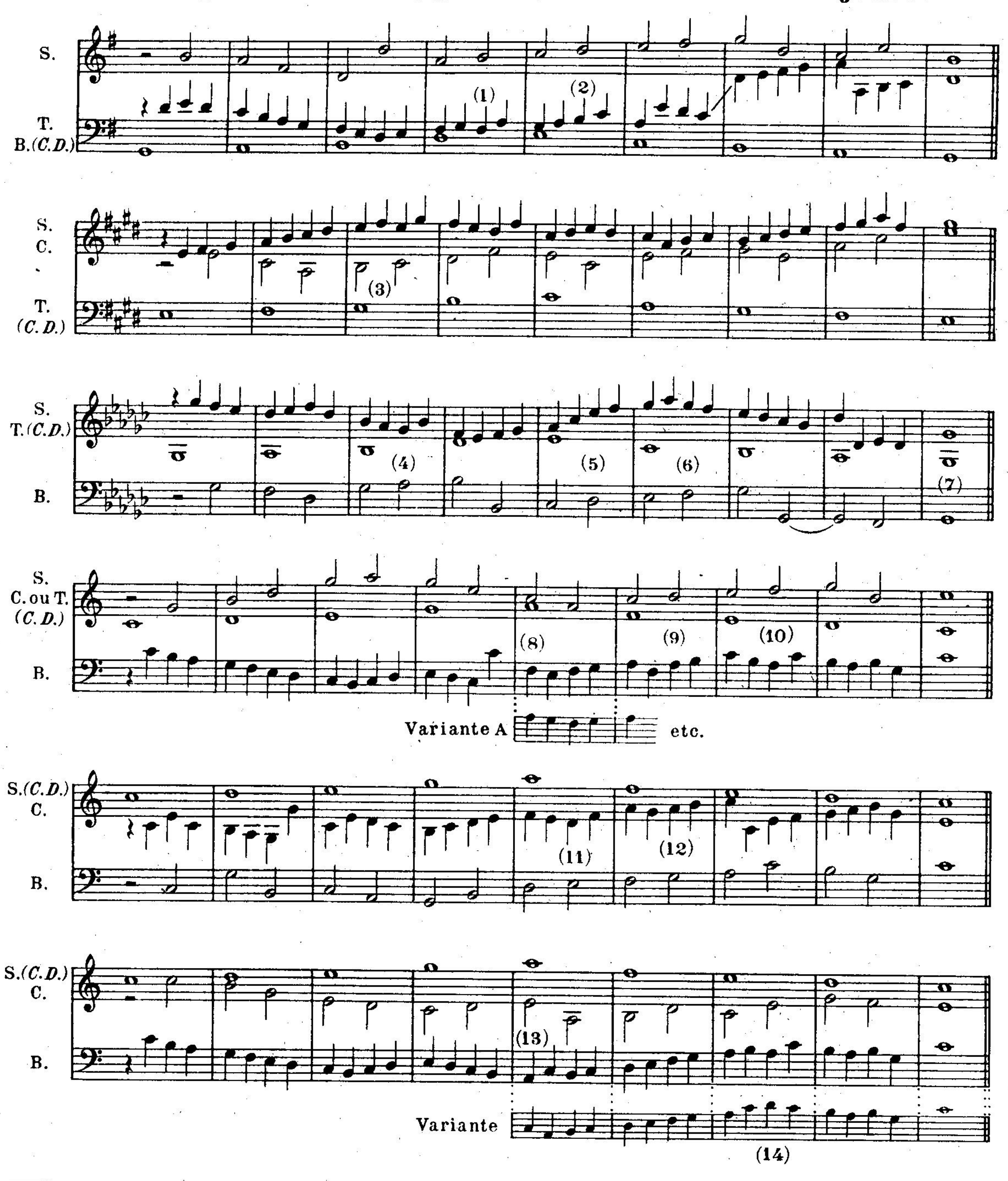


On les écrira plus volontiers d'ailleurs dans le contrepoint à 4 parties avec 3 parties en fleuri. Mais ils peuvent se rencontrer dès qu'on a 2 parties fleuries.

---

(1) Les occasions de faire des secondes de suite sont, en somme, assez rares puisqu'on interdit de broder l'unisson.

Trois parties._Mélanges blanches et noires._Majeurs.



(1) (2) Notez et analysez ces rencontres; de même pour (4), (5), et (6) possible en raison de l'harmonie et du mouvement conjoint.

(3) Les quintes *si fa* ♯, *do*♯ *sol* ♯ ne comptent pas, le fa♯ étant broderie.

(7) L'octave directe ainsi pratiquée entre les parties extrêmes, ne peut être tolérée que sur la cadence finale; on ne l'écrirait pas dans le courant d'un de ces exercices.

(8) Il arrive parfois que pour éviter une redite (d'ailleurs peu sensible), on écrira à la place une autre ligne moins naturelle. Il ne faudrait pas que l'on eût à regretter la première version. La variante A peut aller, mais avec la redite l'ensemble est meilleur.

(9) Le *ré* du soprano est de passage, il ne s'agit donc pas d'une $\frac{6}{4}$ sur le *la* de la basse, l'accord étant toujours $\frac{6}{3}$.
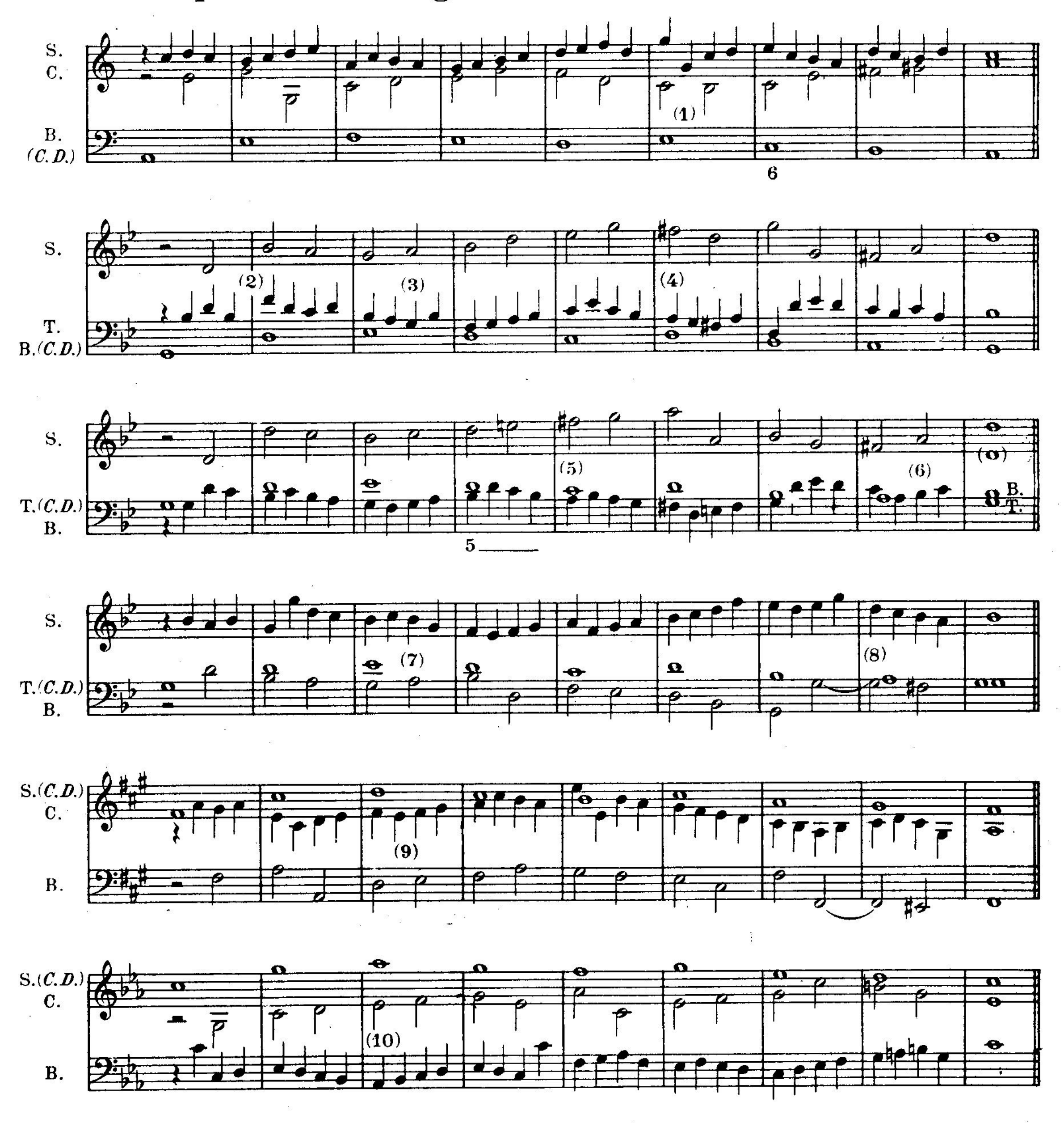
(10) Le *fa* de passage donne un accord $\frac{6}{5}$ et le mi ronde (si l'on tient compte de cet accord $\frac{6}{5}$, ce qui reste une analyse *harmonique)* se résout régulièrement sur ré.

(11) (12) Rencontres à noter.

(13) Ceci est nettement meilleur, comme ligne, que la variante. Et le seul inconvénient est d'avoir ici un accord parfait sans la tierce; mais j'ai plus d'une fois signalé que cet inconvénient est en général plus illusoire que réel, car on doit toujours se reporter à la sonorité des *voix*, non à celle du piano.

(14) Certains professeurs contesteraient cette rencontre de seconde (en broderie) par mouvement direct (*ré* contre *mi*). C'est affaire de convention, car musicalement l'effet n'est pas dur.

Trois parties. – Mélanges blanches et noires. – Mineurs.



(1) Cet emploi de la broderie formant dissonance contre les noires n'est pas très fréquent; on ne pense pas assez à son utilité. Mais la note de passage est en général meilleure que la broderie: ici, *do si la* eût été préférable, mais on ne pouvait l'écrire à cause des quintes entre soprano et contralto.

(2) On a déjà vu des exemples de mouvement direct des 3 parties à cette mesure; il serait facile de l'éviter en écrivant le 1er *ré* du soprano à l'octave, mais la ligne est meilleure avec le ré grave et il n'y a rien ici, en réalité, de répréhensible à ce mouvement ascendant des 3 parties. – Quant à la partie de ténor, je préfère *si*♭ au 4e temps, à *mi*♭ parce que la *relation harmonique* de l'enchaînement est meilleure sans le *mi*♭.

(3) On a déjà vu des exemples de rencontres analogues entre noires et blanches. Il faut naturellement que cela ne se produise pas à la même octave. Et quand même, on doit prendre garde à ces rencontres; elles ne sont pas toujours bonnes: cela dépend de l'harmonie employée, du degré sur lequel cela se produit, etc.

(4) On éviterait la redite entre la 3e et la 6e mesure, par: [exemple musical] etc.
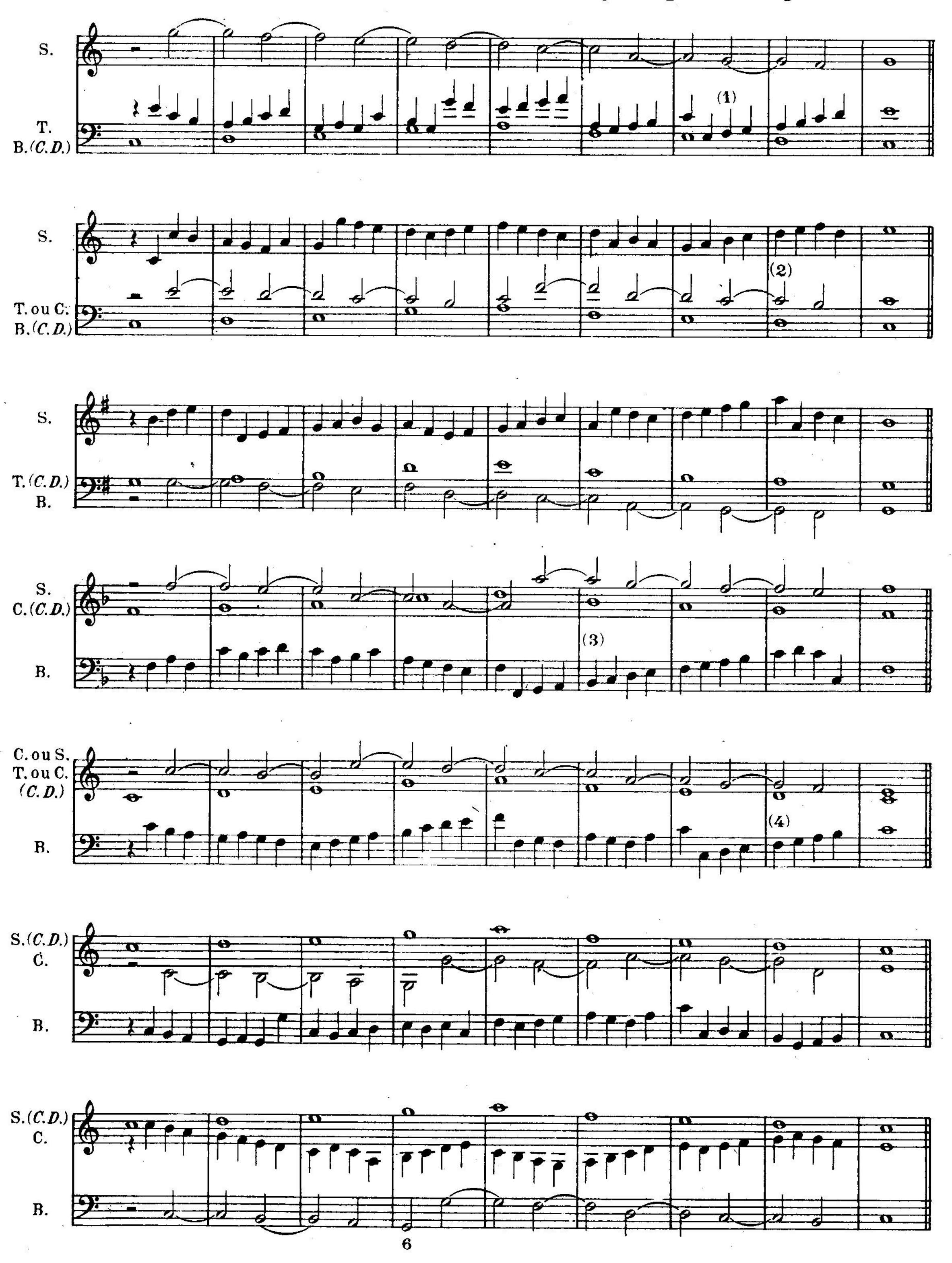
(5) Ceci donne une fausse relation *sous-entendue*, l'accord précédent supposant un fa♮. Le passage étant musical, nous le laissons tel quel, mais en signalant qu'il est libre. Pour la correction il faudrait *fa*♮ et *mi*♭; et fa♯ à l'avant-dernière mesure seulement. (On a laissé les quintes par note de passage, très exceptionnellement, et à cause de la gamme). (6) (7) Rencontres à noter.

(8) Il est facile d'éviter la syncope en écrivant *fa*♯ *ré* à la basse, mais la ligne est meilleure avec la syncope. Elle est meilleure, aussi, que *ré fa*♯ à la basse (variante qui exigerait, naturellement, une modification des noires).

(9) Rencontre très habituelle de deux 9es, par broderie et note de passage.

(10) Autre exemple d'accord parfait sans tierce.

Trois parties._ Mélanges noires et syncopes._ Majeurs.
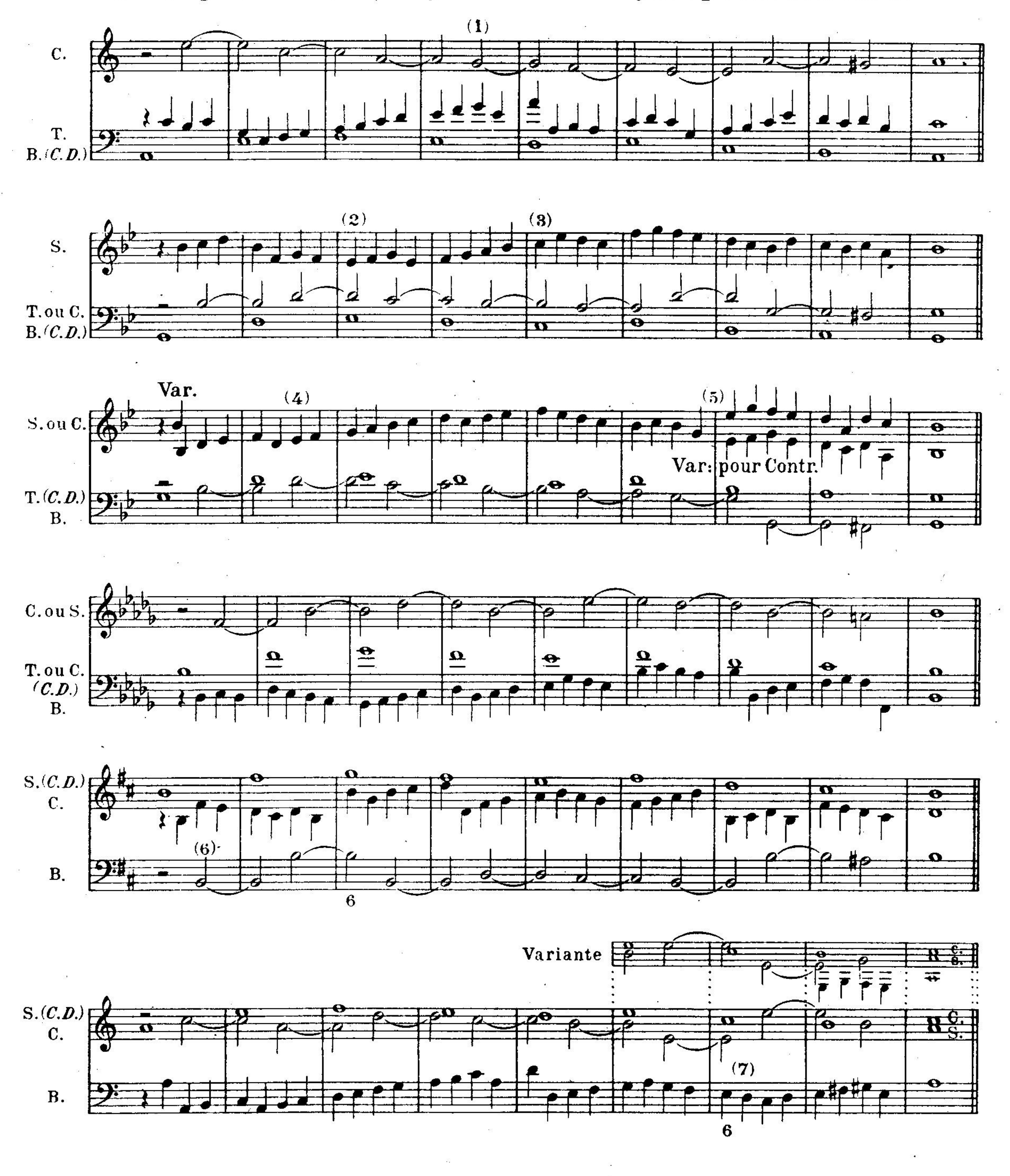


(1) Cette rencontre avec la note de la syncope (à distance de 9e ou de 7e) est très usuelle.

(2) Ceci peut s'écrire avec la syncope; la force du *do* lié empêche l'ensemble d'être trop creux.

(3) De même._ La rencontre du *sol* (à la mesure précédente) avec le *la*, est assez douce, le *la* provenant d'un saut d'octave.

(4) Accord de sixte sur *fa*. Le *la* étant de passage, la sixte et quarte qui en résulte reste correcte.

Trois parties. _ Mélanges noires et syncopes. _ Mineurs.



(1) Dans le contrepoint en syncopes, il ne faut en général pas faire d'unisson au 3e temps entre noires et syncopes (puisque c'est le temps fort de la syncope). Il se produit ici à cause du mouvement naturel de la partie de ténor, mais on ne doit user de cette sorte d'unisson qu'à titre exceptionnel, au moins dans l'espèce avec syncopes, à 3 parties.

(2) (3) Mêmes remarques que plus haut, au sujet de ces dispositions d'accords qui seraient trop vides sans l'appui de la syncope.
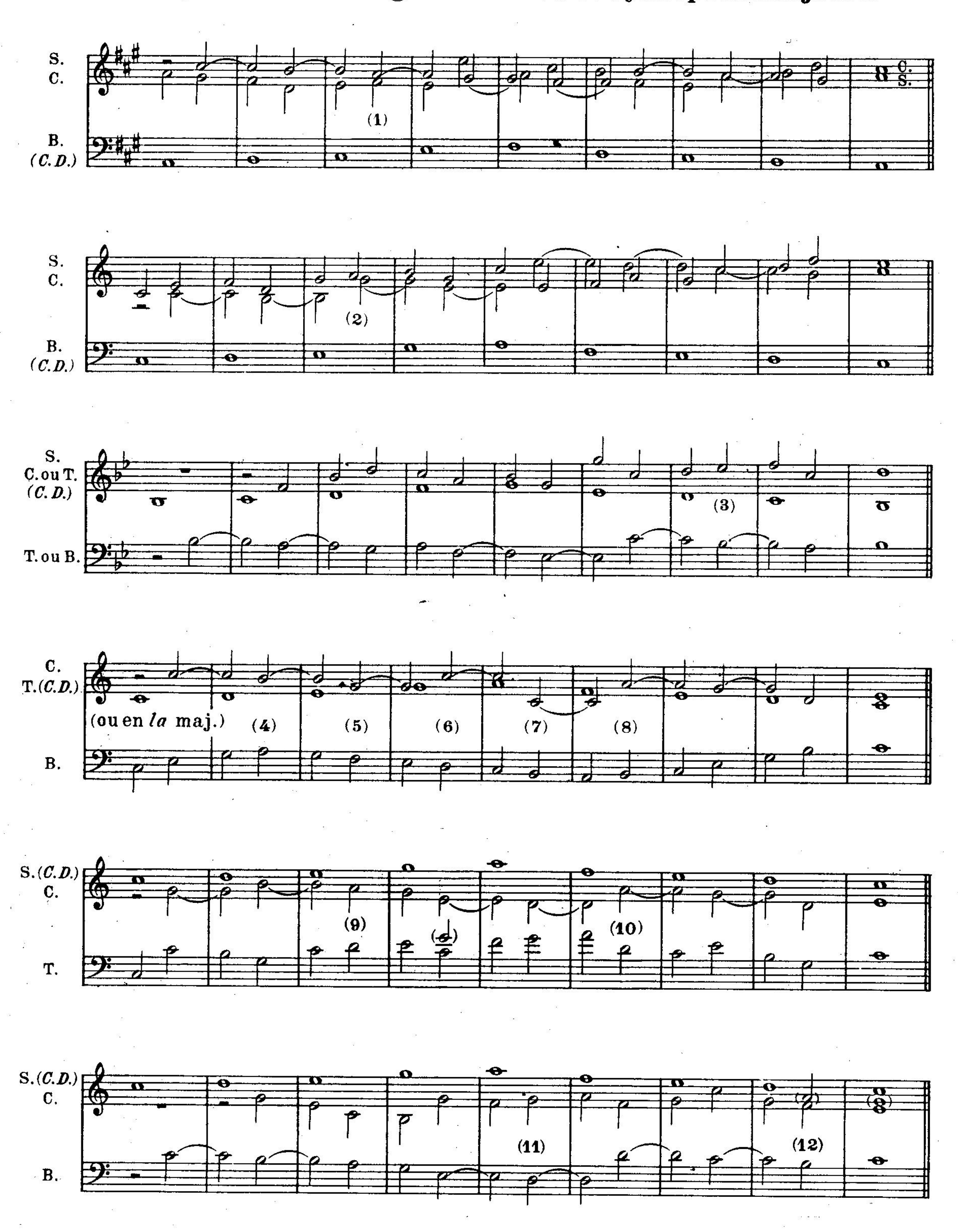
(4) Certains professeurs interdisent ces rencontres à distance de seconde; il me semble que l'interdiction est trop sévère.

(5) Exemple d'accord de sixte sur tonique, qui n'est pas vague cependant.

(6) Cette syncope à la basse donne des harmonies assez peu variées, mais on a vu (dans les exemples à 2 parties) que ce chant ne comporte qu'un petit nombre de syncopes différentes, à la basse.

(7) Comme il faut supposer $\frac{6}{3}$ sur mi, cela donne (sous-entendus) un changement chromatique ou une fausse relation, à la mesure suivante. La réalisation, à cet égard, est donc libre. Il faudrait fa♮ et sol♮ pour qu'elle fût tout à fait correcte: voir la variante en petites notes.
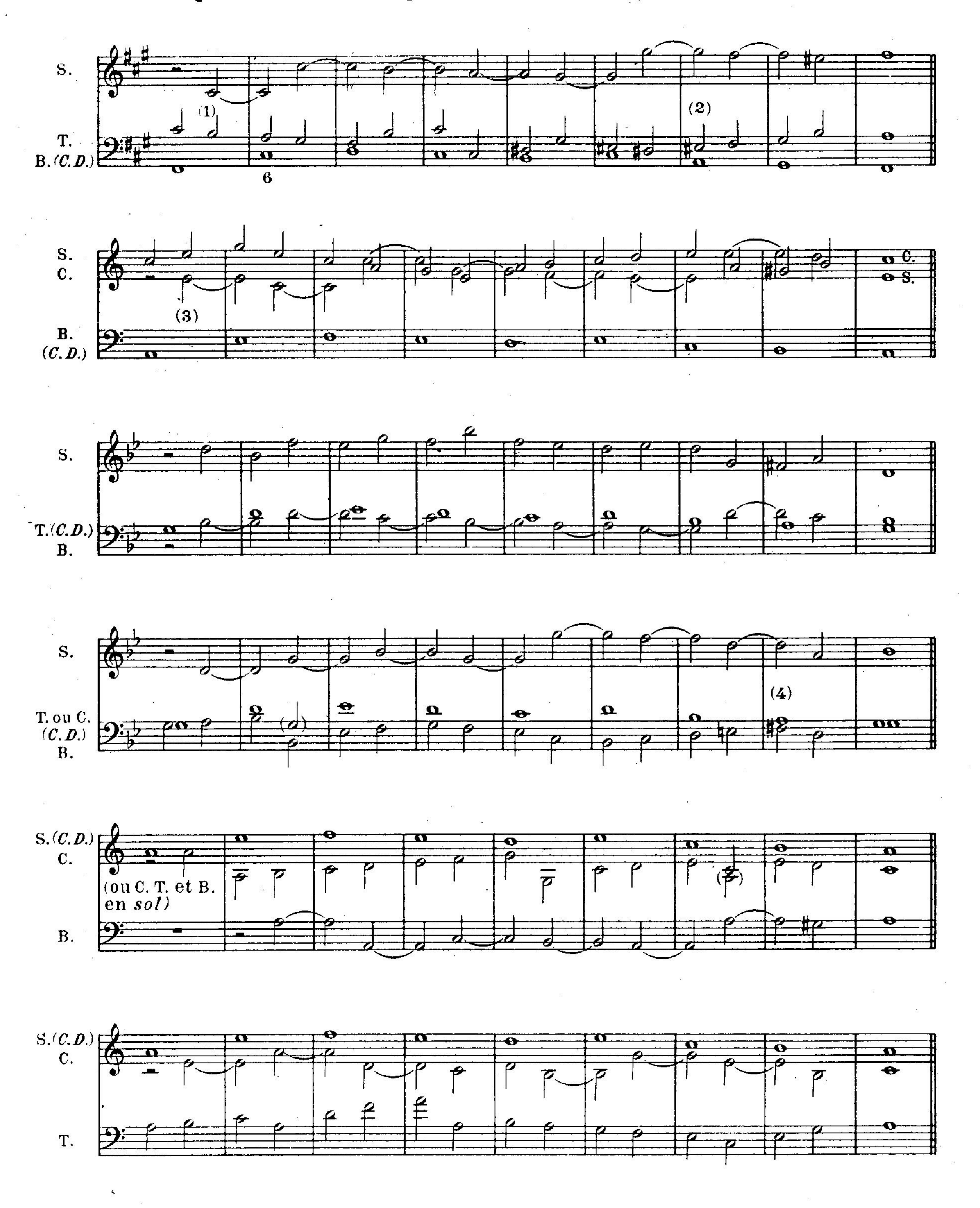
Trois parties._Mélanges blanches et syncopes._Majeurs.



(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) Divers exemples de notes de passage ou broderies à la partie des blanches. Elles sont d'une réalisation plus facile lorsque la syncope ne forme pas dissonance. Dans le cas de la syncope dissonante, ces rencontres devront en général être faites par mouvement contraire. Exemples: (9) et (11). _ Toutefois (12) est possible également; quoique je préfère plutôt le *la* au fa.

(10) Se produit avec une syncope consonnante.

Trois parties.–Mélanges blanches et syncopes.–Mineurs.
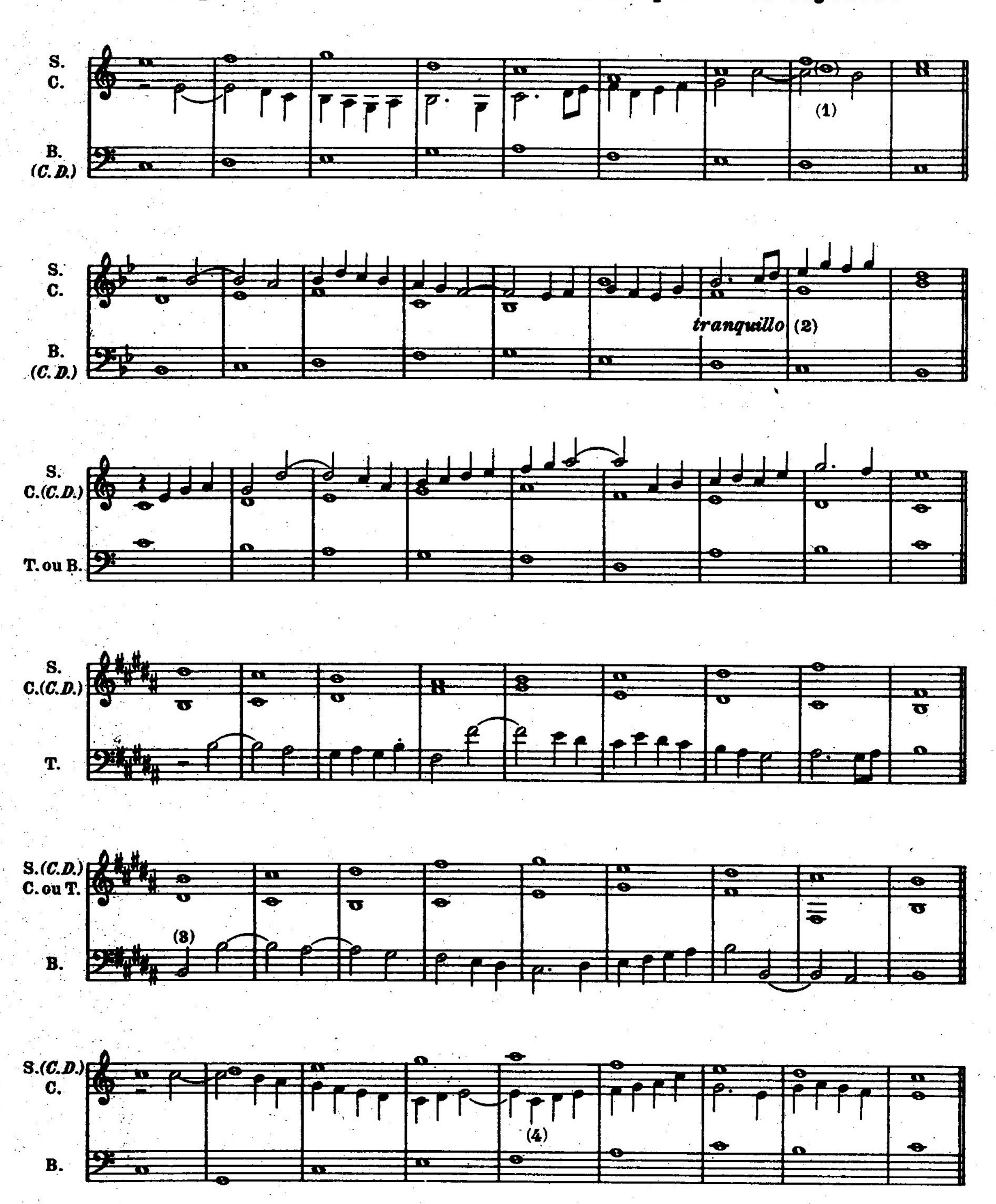


(1) Note de passage.–Je n'indique pas les autres exemples analogues, l'élève les analysera de lui-même.

(2) C'est la quinte (augmentée, ici) ajoutée à l'accord $\frac{7}{3}\,{}^{6}$ conformément à l'usage exigeant qu'elle arrive et se résolve par mouvement conjoint ascendant.

(3) Bien entendu, on tolérera davantage, ici, les fragments d'arpège, si la ligne reste facile et musicale.

(4) Retour à la sensible, par fausse relation sous-entendue, liberté qu'on peut se permettre dans cette espèce difficile. D'ailleurs on pourrait avoir *mi*♭ et *fa*♮.

Trois parties. _ Fleuri dans une seule partie. _ Majeurs.
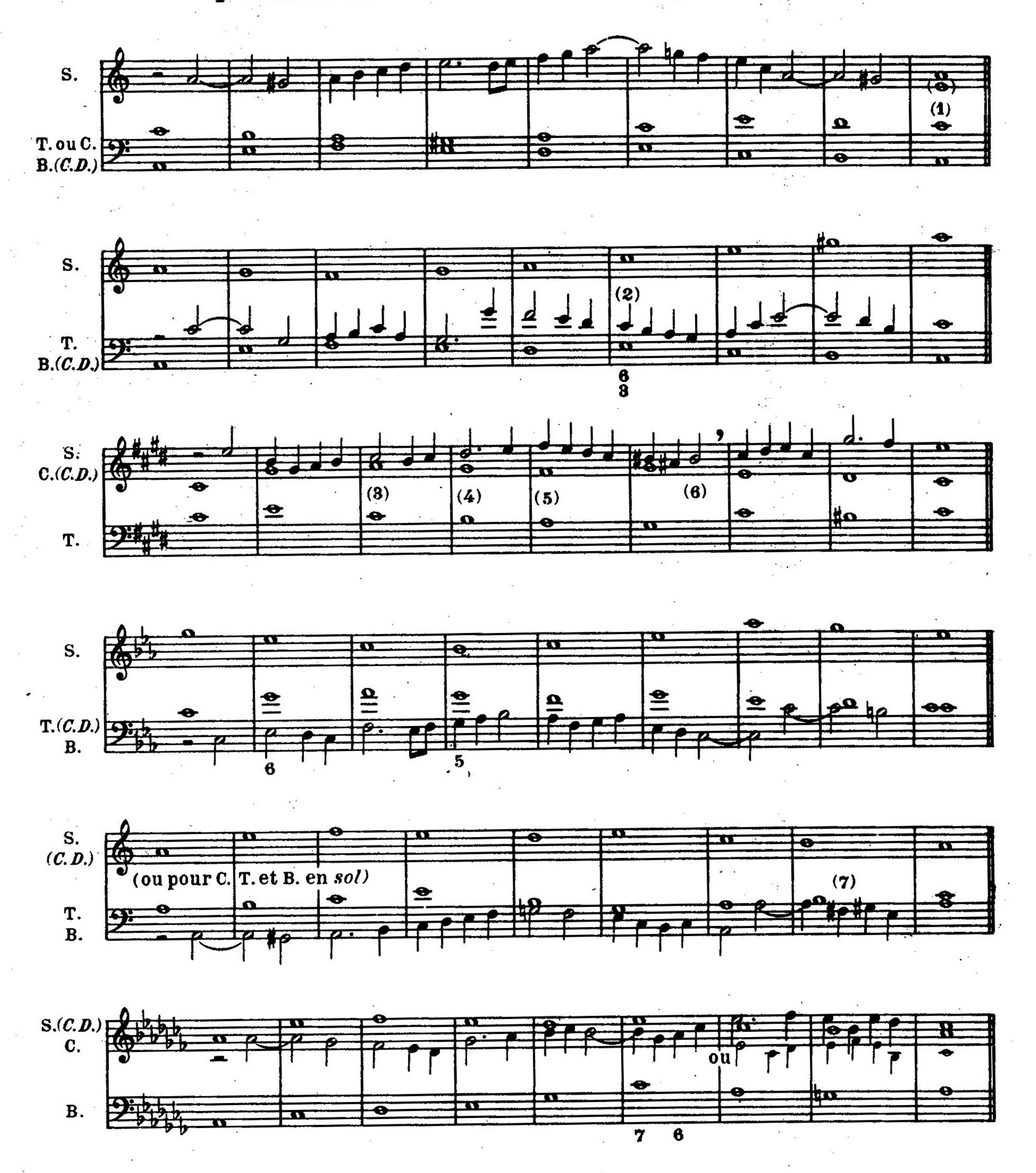


(1) *Ré* est peut-être un peu meilleur que *fa*, comme ligne; *fa* donne une harmonie plus pleine, et somme toute, me semble préférable. Il va de soi que l'arpège de *rondes do la do fa* n'a rien de répréhensible.

(2) Je préfère *presque toujours* l'accord parfait à l'accord de sixte pour cette avant-dernière mesure: sauf dans le cas d'une syncope 7 6.

(3) On commence en général le fleuri par un silence, mais ici la nécessité d'avoir la tonique à la partie la plus grave, oblige d'écrire le *si* dès le début de la mesure; ou bien alors il faudrait modifier le ténor et commencer sa ligne par *si*, *fa♯*, *si*, *do♯*.

(4) Echappée.

Trois parties. _ Fleuri dans une seule partie. _ Mineurs.



(1) En un précédent exemple on a déjà vu cette variante du *mi* au lieu du *la:* la ligne est meilleure.
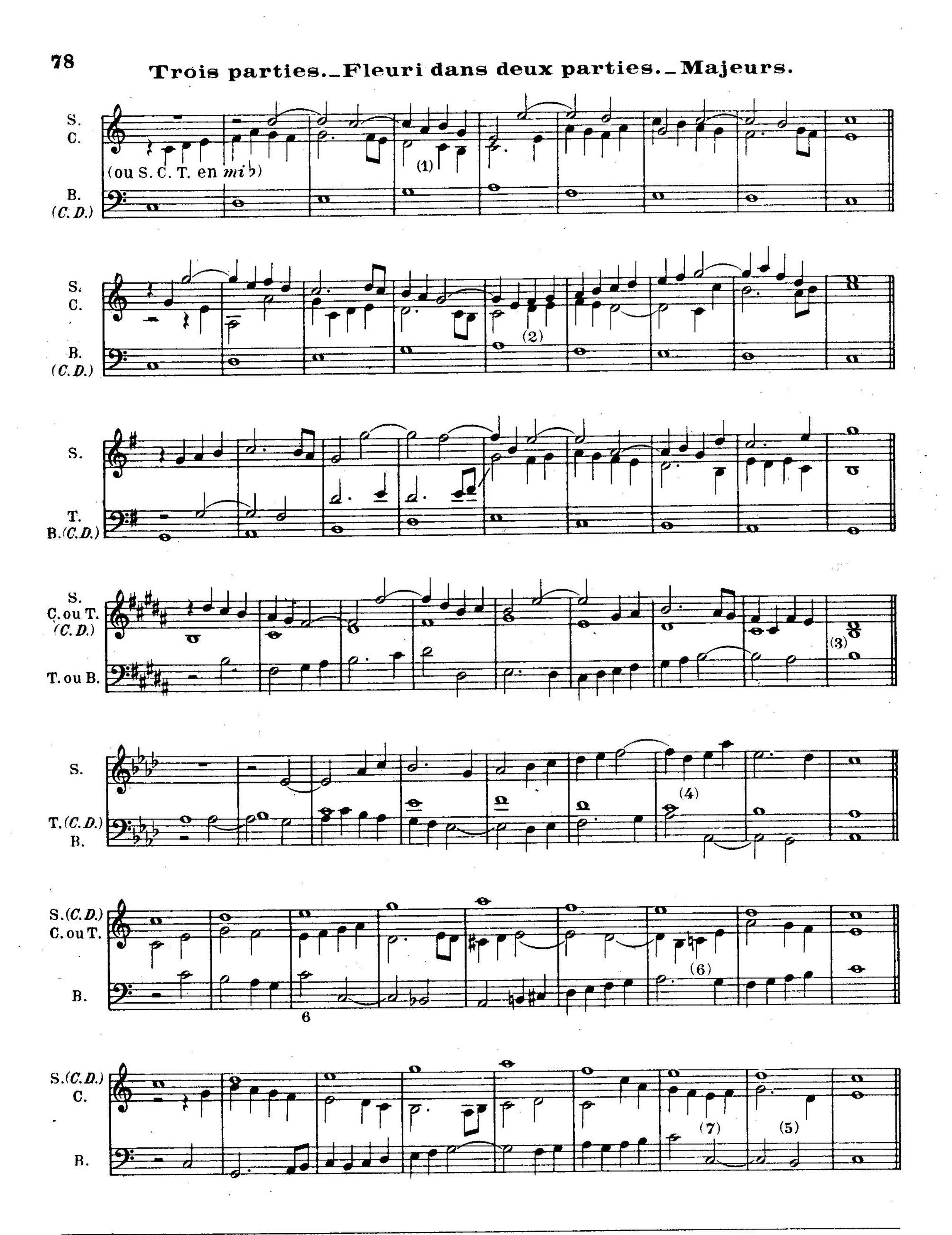
(2) Le *do* doublé suggère la tonalité majeure; *mi* doublé suggère plutôt une $\frac{6}{4}$ en *la* mineur.

(3) Cette disposition de l'accord de sixte n'est pas très usitée, à cause du creux et du sentiment de $\frac{6}{4}$ qui souvent en résultent. Ici, surtout si l'exemple est exécuté *pp* et tranquille, _ et à cause de l'accord précédent _ elle me semble possible, ainsi que l'enchaînement de (3) à (4) et celui de (4) à (5). Alors intervient donc une nouvelle notion, celle de la signification expressive d'un contrepoint: de ses harmonies et de ses lignes admises comme bonnes avec telle interprétation, discutables au contraire si on les joue à rebours de leur sens musical. Il reste d'ailleurs certain que telles réalisations sont mauvaises *dans tous les cas*, et que l'exposé ci-dessus ne saurait les excuser.

(6) En supposant une sorte de petite respiration à cette phrase, le rythme n'est pas gauche ici, quoique souvent je n'admette guère ce rythme de deux noires et une blanche.

(7) Fa♯, échappée. _ Dans cet exemple l'impression de *tierces* entre sopr. et basse disparaît en partie, à cause: 1º de la syncope, 2º du mouvement contraire.

Trois parties. _ Fleuri dans deux parties. _ Majeurs.



(1) Bien entendu, on ne compte pas les quintes par note de passage et échappée *(fa do, ré la)*.

(2) J'admets d'écrire (sans en abuser) plus de trois tierces entre noires, lorsqu'il s'agit de notes de passage.

(3) Pour éviter la redite du si, un peu ennuyeuse, on ne pourrait qu'écrire ré♯ à la basse: cela serait possible, bien que vocalement moins bon que le si; dans le cas où les rondes seraient chantées par un *ténor* (mauvais avec contralto).
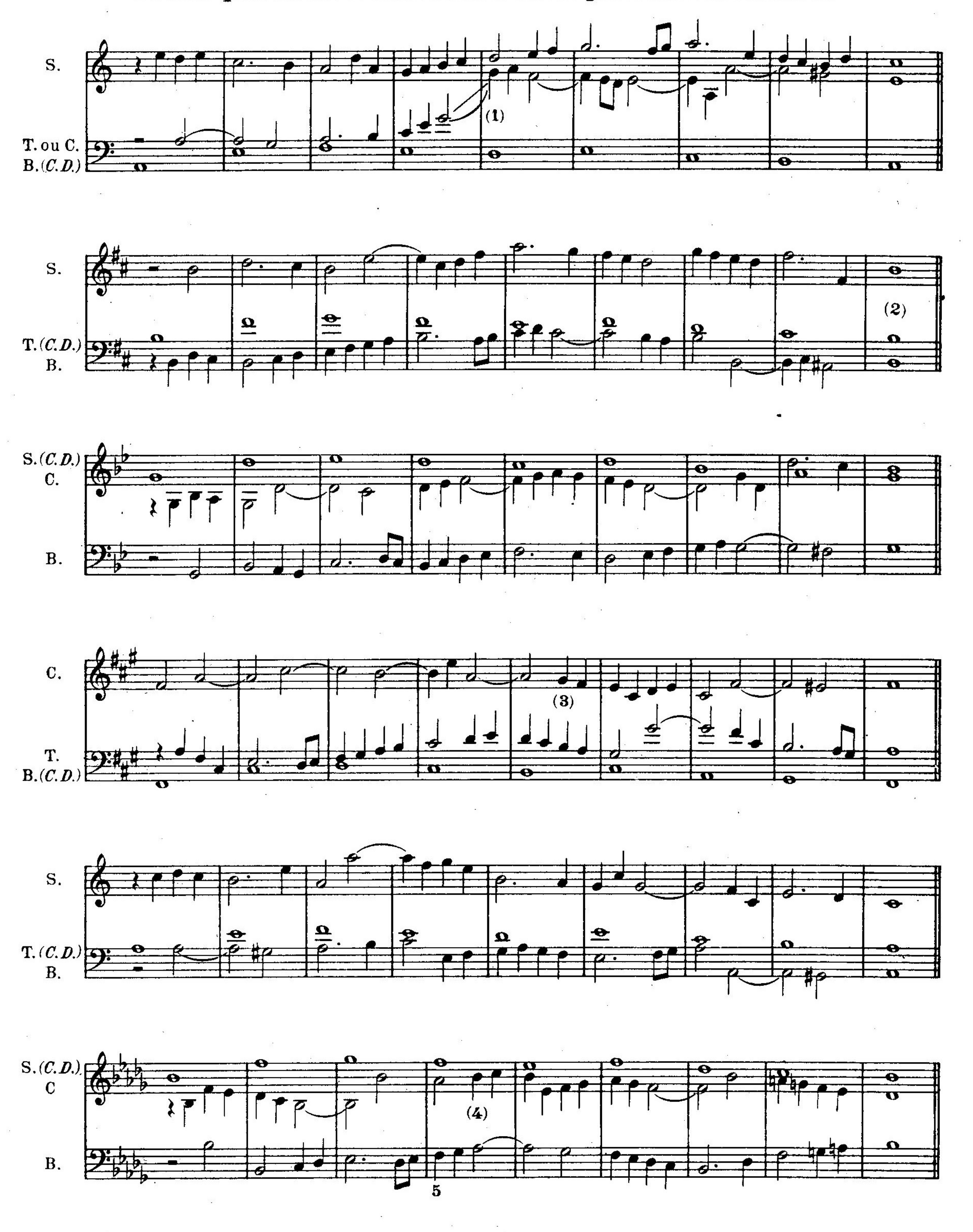
(4) Je ne vois pas d'inconvénient à cette échappée, surtout à distance de 9e de la ronde.

(5) Ici la redite est moins sensible, parce qu'il n'y a pas de *si* avant le *do* syncopé, à la même 8ve.

(6) Ici, le retour à la tonalité, par do♮, se fait mieux si le do♮ est retardé par le ré.

(7) Broderie qu'on ne ferait pas à 2 parties, mais qui se trouve possible avec le *do* à la basse.

Trois parties._Fleuri dans deux parties._Mineurs.



(1) Les quintes *do sol, sol ré,* ne comptent pas, puisque le sol syncopé est retard du fa.
(2) Pour terminer, j'admets cette octave directe entre parties extrêmes, par mouvement contraire avec le C.D.
(3) Même remarque, à propos de ces sixtes en notes de passage, que plus haut pour les quatre tierces.
(4) La sonorité de cette rencontre de notes pourra sembler un peu inattendue, et l'on serait tenté d'écrire plutôt: *la♭*, blanche pointée; *si♭ do*, croches. Mais il faut tenir compte de ce qu'aux voix les mouvements de parties sont plus doux qu'au piano; de plus, il y a le *fa* tenu du soprano qui vient lier le tout. Il n'en résulte pas que l'on puisse écrire n'importe quelles septièmes ou neuvièmes de suite _du moins en matière de contrepoint d'école.

CHAPITRE IV.

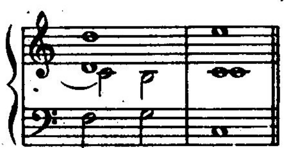
CONTREPOINT A QUATRE PARTIES

Obéir aux mêmes règles et aux mêmes usages qu'à 3 parties. Pour les diverses espèces à traiter, voir le chapitre 1er ainsi que nos exemples.

Rien de particulier à dire sur les "note contre note", deux notes contre une, quatre notes contre une, syncopes, mélanges de noires et blanches, noires et syncopes, blanches et syncopes.

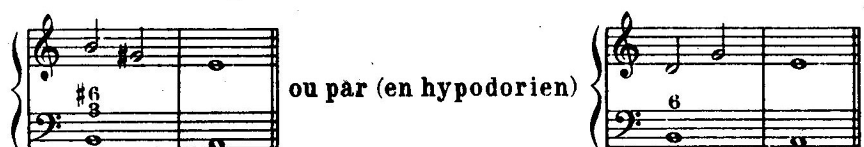
Se conformer à ce que nous avons dit sur les rencontres de notes, lors du contrepoint à trois parties.

Je recommande expressément de ne faire qu'*un accord* par mesure, même dans le difficile mélange de blanches et syncopes. Tout au plus admettrait-on deux accords à l'avant-dernière mesure, pour la cadence. Encore serait-il préférable de ne point le faire.



Pour les "mélanges à 4 parties", c'est-à-dire: noires, blanches, syncopes et chant donné, voir le texte plus loin, après les exemples de mélanges de blanches et syncopes.

Quintes directes entre parties extrêmes. – Elles restent, en principe, interdites lorsque c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint. Cependant il est possible d'adoucir la règle en certains cas: par exemple s'il y a une note commune aux deux accords enchaînés; et aussi, à la dernière mesure, entre soprano et basse, lorsque pour améliorier la ligne du soprano on se trouve conduit à la faire descendre sur la dominante par cette cadence:
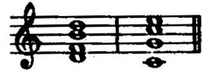


Diverses autres tolérances. – En outre, il peut, exceptionnellement, se rencontrer des octaves directes non conformes à la règle, et qui cependant ne seraient pas creuses: particulièrement dans le cas où la partie supérieure procèderait par saut d'octave. On admettra donc, si elles font bien musicalement, de les écrire au moins dans un passage difficile.

L'unisson est à éviter; toutefois en certains cas, pour ne pas interrompre une très bonne ligne conjointe, on admettra un unisson avec une note du chant donné; n'usez de cette tolérance qu'avec beaucoup de modération. De même en ce qui concerne les notes répétées aux parties de rondes.

On s'abstiendra de faire monter ou de faire descendre les quatre parties à la fois. Je ne vois guère d'exception possible à cette dernière règle. Dans le contrepoint à trois parties le fait pouvait se produire, bien que rare. A quatre parties on doit toujours chercher le moyen de conserver à l'une des voix un mouvement contraire. Ce ne serait que dans un *mélange à quatre parties* très difficile à réaliser, et d'où l'on ne sortirait pas, qu'on pourrait risquer ce mouvement direct des quatre parties; ou bien encore, *parfois*, au début ou à la fin, s'il est trop gauche de faire autrement.

Doublures et suppressions. _ Il pourra se faire que l'on supprime la tierce dans l'accord parfait, notamment sur la dominante (ou sur la tonique, pour finir ou pour commencer). On double alors la quinte, ou bien (si cela n'est pas creux) on triple la fondamentale. _ Si l'on supprime la quinte d'un accord parfait, on peut doubler la fondamentale (basse) et la tierce: à condition que cette tierce ne soit point une note sensible. La basse peut être triplée, si l'on ne double pas la tierce. On le fera de préférence sur le 1er, le 4e et le 5e degré.

Pour l'accord de sixte, la doublure de la basse est surtout bonne si cette basse est la dominante ou la sous-dominante (exceptionnellement, si c'est la tonique, cette tonique est bonne à doubler). _ On peut également doubler la basse de $\frac{6}{3}$ si c'est le 3e ou le 6e degré, mais il est préférable alors que cette doublure résulte d'un bon mouvement mélodique (par exemple, conjoint et contraire). _ La doublure de la basse dans l'accord de sixte du second degré obéit aux mêmes lois; ceci est particulièrement bon:



Enfin, sur la sensible, on ne doublera jamais la basse de l'accord de sixte.

Quatre parties. _ Note contre note. _ Majeurs.

(1) En principe, on ne doit pas répéter de rondes; cependant il est des cas où la ligne est beaucoup meilleure avec ce moyen, et dans le contrepoint à 4 parties on peut adoucir un peu la rigueur de la règle. Mais les répétitions de notes doivent être aussi rares que possible. (On ne fera jamais entendre une même note trois fois de suite). Quant aux blanches, syncopes, et noires, il reste absolument interdit de les répéter.

(2) Voir ce que j'ai dit déjà, au sujet des arpèges de rondes. Surtout à la basse, il est des cas où ces arpèges sont nécessaires, _ et légitimes, si la ligne reste mélodique. Dans l'exemple considéré ici, je préfère le *fa* grave au début, à cause des trois autres *fa* du médium qui viennent ensuite.

(3) Quinte directe entre extrêmes, avec note commune (la) aux deux accords.

Quatre parties._Note contre note._Majeurs. *(Suite)*

S.
C.(*C.D.*)
(1) (2)
T.
B.

S.
C.(*C.D.*)
(3)
T.
B.

S.(*C.D.*)
C.
T.
B.

S.(*C.D.*)
C.
(4)
T.
B.

(1) (2) Exemples de 9es possibles en 3 notes._On peut croiser autrement, avec *si♭, do, do, fa* à la basse.
(3) La variante, avec les notes entre parenthèses, ne comporte pas de notes répétées.
(4) Bien que mélodique, si l'on trouve la partie de ténor trop disjointe, on peut répéter le sol.

Quatre parties._Note contre note._Mineurs.

S.
C.
(1)
T.
B.(*C.D.*)

S.
C.
(2) (3)
T.
B.(*C.D.*)

(1) *Sol♯ si, la do♯* (au ténor), ne constituent pas de redite d'une même formule, on n'a qu'à chanter la phrase pour s'en rendre compte. Car il y a une sorte de "respiration intérieure" après le *la*.

(2) Les *imitations* d'une partie à l'autre ne sont pas prohibées (ici, il y a imitation entre la basse et le contralto). On ne les pratique pas en général, à cause de la difficulté qu'il y aurait le plus souvent à les écrire; mais rien ne s'y oppose en principe, s'il n'en résulte pas une mauvaise harmonie.

(3) Cela fait une sixte majeure au soprano, mais avec une partie suffisamment mélodique pour que l'intervalle soit aisément chantable. Quant à l'octave directe entre ténor et soprano, sur le ré, elle n'a aucune importance, le ré étant déjà entendu à la mesure précédente._On l'éviterait en écrivant *si♭, do, ré* au soprano. Mais alors il pourrait subsister certaine équivoque d'octaves consécutives, produites par les notes formant la partie supérieure, contre *ré si♭* à la basse._S'il y a une différence nette entre les timbres (contralto, ténor par exemple) on évite très bien l'impression d'octaves au moyen d'un tel croisement. Mais entre contralto et soprano, la distinction n'est pas toujours aussi sensible; et quand on le peut, il vaut mieux ne pas risquer d'avoir *à l'oreille* des octaves, même si elles n'existent pas pour l'œil. (On sera moins strict pour les quintes ainsi formées).

Quatre parties.–Note contre note.–Mineurs. *(Suite)*

(1) On pourrait avoir, pour le contralto, les notes écrites entre parenthèses.

(2) On pourrait croire meilleur d'avoir *si*, au soprano, pour éviter l'octave directe sur *sol* avec la basse (l'octave directe suivante, sur *mi*, avec le contralto, semblerait moins contestable). Mais, outre que la ligne du soprano est bien meilleure avec le *sol* haut, l'enchaînement des deux mesures (6e et 7e) a moins de monotonie ainsi. Et le mouvement contraire (la ré) du contralto contrebalance celui de l'octave directe sur *sol*.

(3) Avec *la* au ténor on risque d'avoir l'impression d'octaves si le timbre du contralto ne diffère pas assez de celui du soprano.

(4) Octave directe avec note commune *mi*.

(5) (6) Terminaison hypodorienne.



Quatre parties. – Deux notes contre une. – Majeurs.

S.
C.
T.
B.(C.D.)

S.
C.
(1)
T.
B.(C.D.)

S.
C.
(2)
(3)
T.
B.(C.D.)

S.
C.
(4)
T.(C.D.)
B.

S.
C.
T.(C.D.)
B.

S.
C.
T.(C.D.)
B.
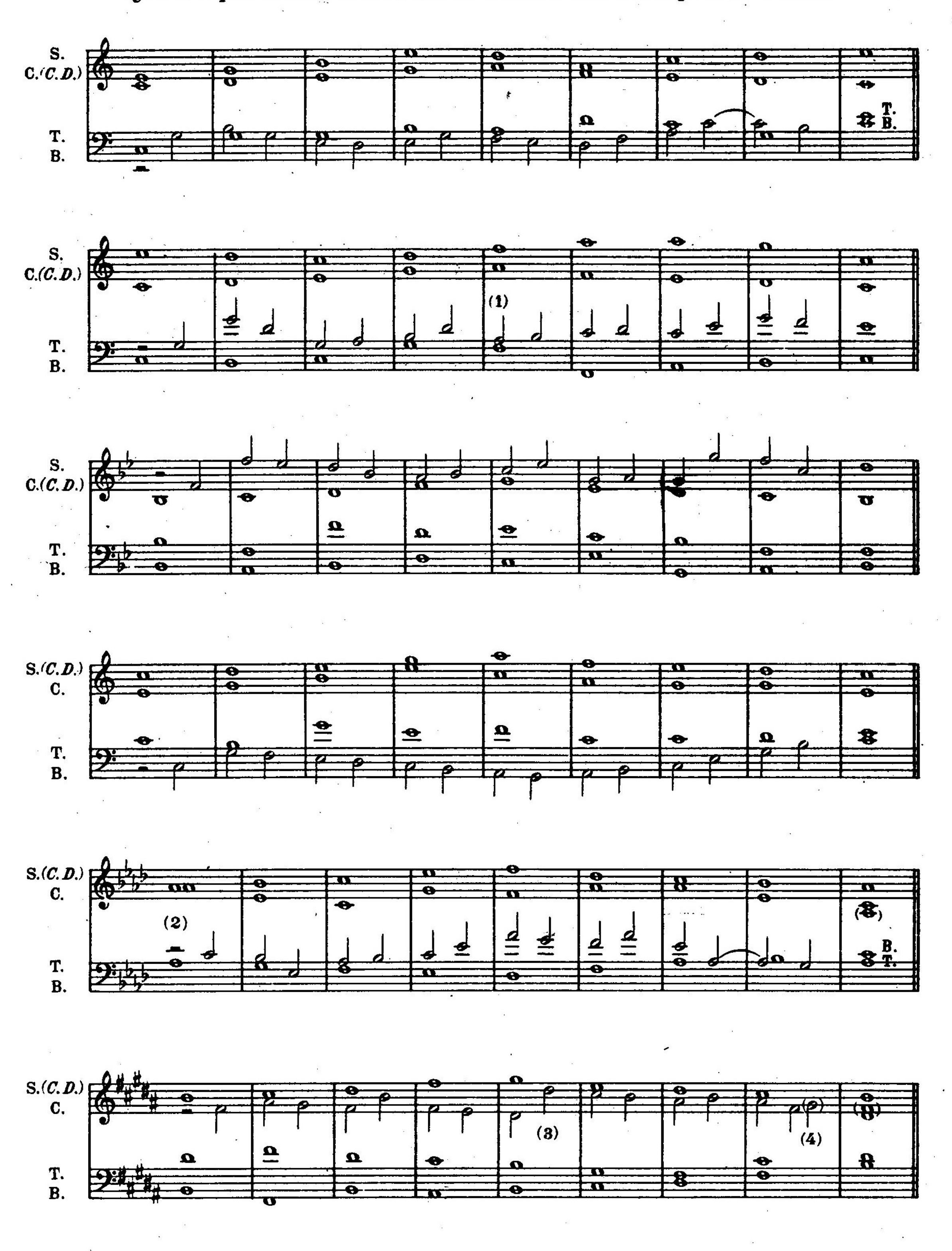
---

(1) Il eût été tentant, pour la ligne du ténor, d'écrire *mi* (au ténor) à la 1re mesure et do♯ au soprano, mais alors il y aurait eu une fâcheuse redite à la fin de la partie du soprano (*do♯ ré mi*), alors qu'*à l'audition* la redite partielle *ré mi* peut être tenue pour négligeable. – (On pourrait d'ailleurs avoir do♯ au soprano à la 8e mesure, avec *la* au ténor).

(2) On a transposé ici en *sol*♭ plutôt qu'en *sol*, à cause des notes (déjà hautes ainsi) du soprano. – Avec comme variante, les *ré*♭ du début, on prendra le *sol*♭ au soprano, à la fin.

(3) *Si*♭ est meilleur que *sol*♭ haut, pour le soprano, parce qu'il y a déjà plusieurs autres *sol*♭. Mais le *sol*♭ a l'avantage de parer complètement à l'impression d'octaves et de quintes, que l'on aurait si le soprano et le contralto ne chantent pas avec des nuances ou des timbres suffisamment différents. Et si l'on écrit le *sol*♭ au soprano pour terminer, l'on fera bien d'avoir *ré*♭ à la 1re mesure (en unisson) pour le soprano et le contralto.

(4) La syncope est utile ici pour éviter la redite *sol mi*♭ à la basse.

Quatre parties._ Deux notes contre une._ Majeurs. *(Suite)*
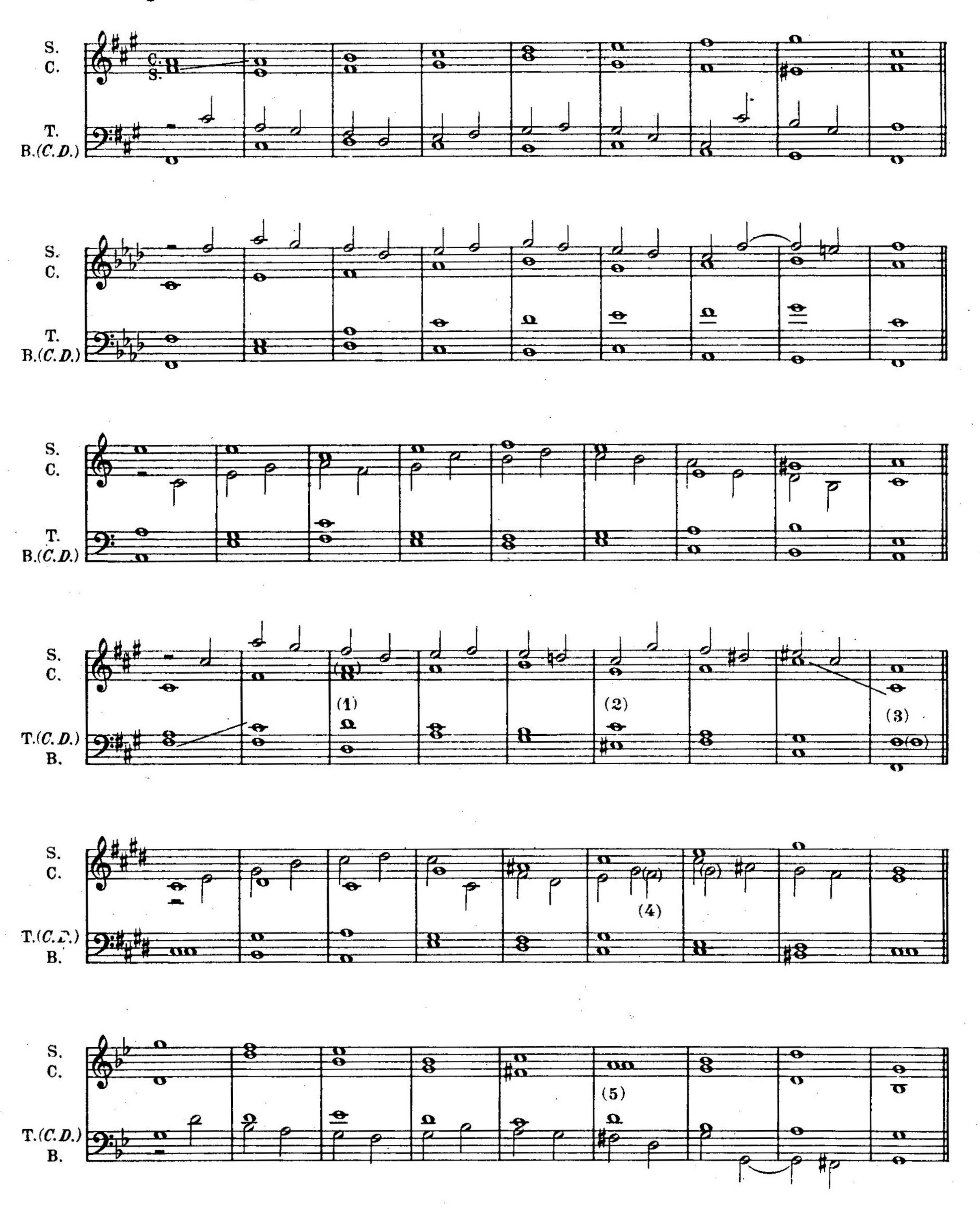


(1) Exemple de 9e possible, en trois notes (à la partie de basse).

(2) Croisements nécessaires à la 1re et à la dernière mesure. (*la*♭, var. pour éviter la redite).

(3) Exemple d'accord de sixte possible sur la tonique, à cause de la ligne du soprano.

(4) La variante entre parenthèses peut être écrite; elle ne forme pas de réelle redite avec *la*♯ *sol*♯ *fa*♯ du début. Il y a, en réalité, une redite plus sensible avec le retour au *ré*♯ pour finir la partie de contralto à cause de la descente sur *ré*♯ à la 5e mesure._ Bien entendu, la quinte directe entre ténor et basse est possible, à cause du *fa*♯ déjà chanté par la basse à la mesure précédente.

Quatre parties. _ Deux notes contre une. _ Mineurs.



(1) On peut écrire *la* ou *fa*♯ à volonté, au contralto.
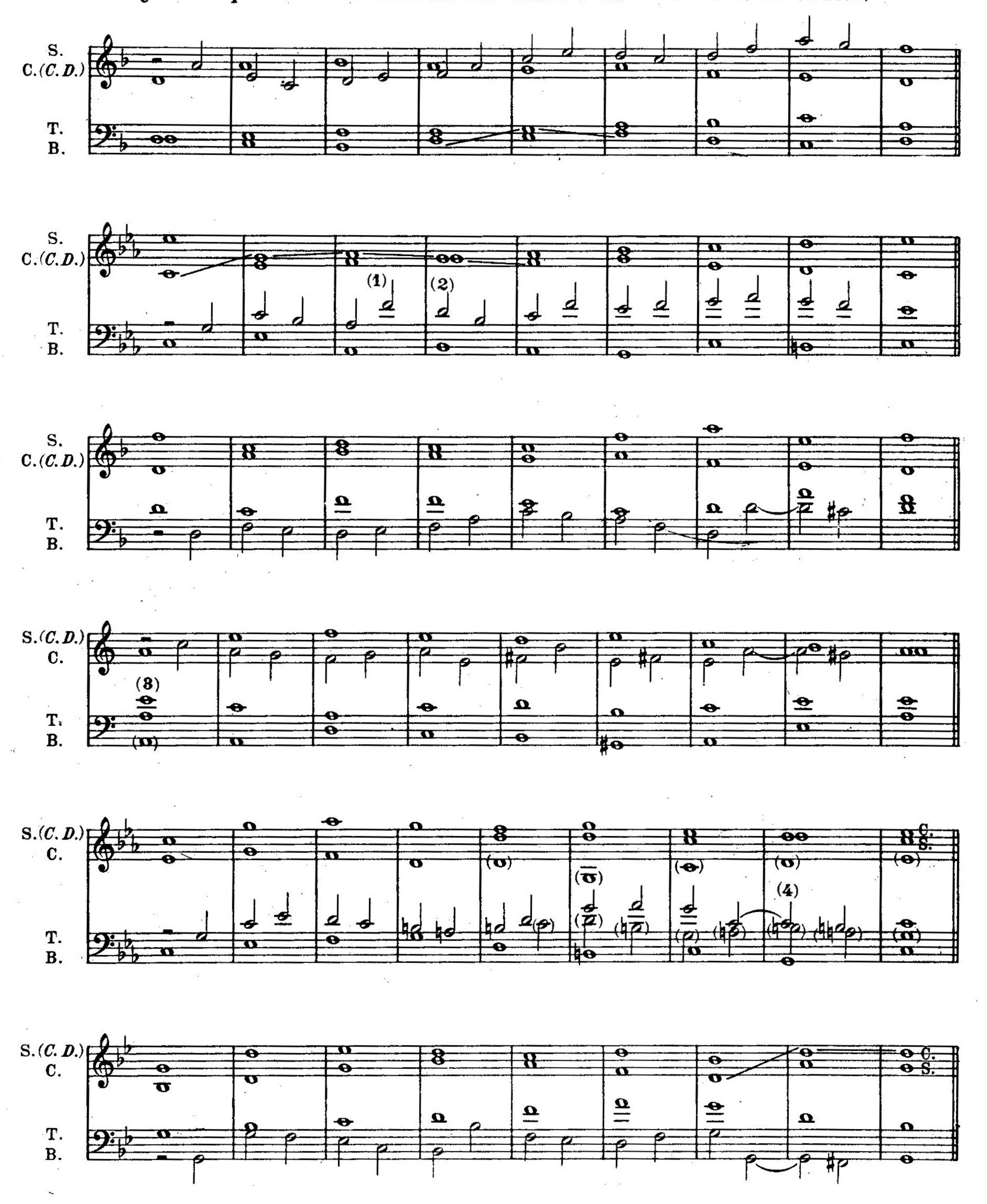
(2) La fausse relation est très douce et très classique, entre *mi*♮ et *mi*♯.

(3) Il serait dommage de ne point admettre la possibilité de cette quinte augmentée en trois notes. _Le *fa*♯ (ronde) entre parenthèses donne une ligne moins bonne à la basse; on l'écrira si l'on ne veut pas faire descendre les 4 parties à cette dernière mesure. Mais ce mouvement direct est une licence qu'il n'y a pas d'inconvénient à permettre *pour terminer*.

(4) La version entre parenthèses évite le retour sur do♯, et vaut peut être mieux.

(5) En principe l'unisson est interdit. Nous l'avons employé avec la plus grande réserve. Ici il ne semble guère évitable à moins de changer tout le reste.

Quatre parties._Deux notes contre une._Mineurs. *(Suite)*
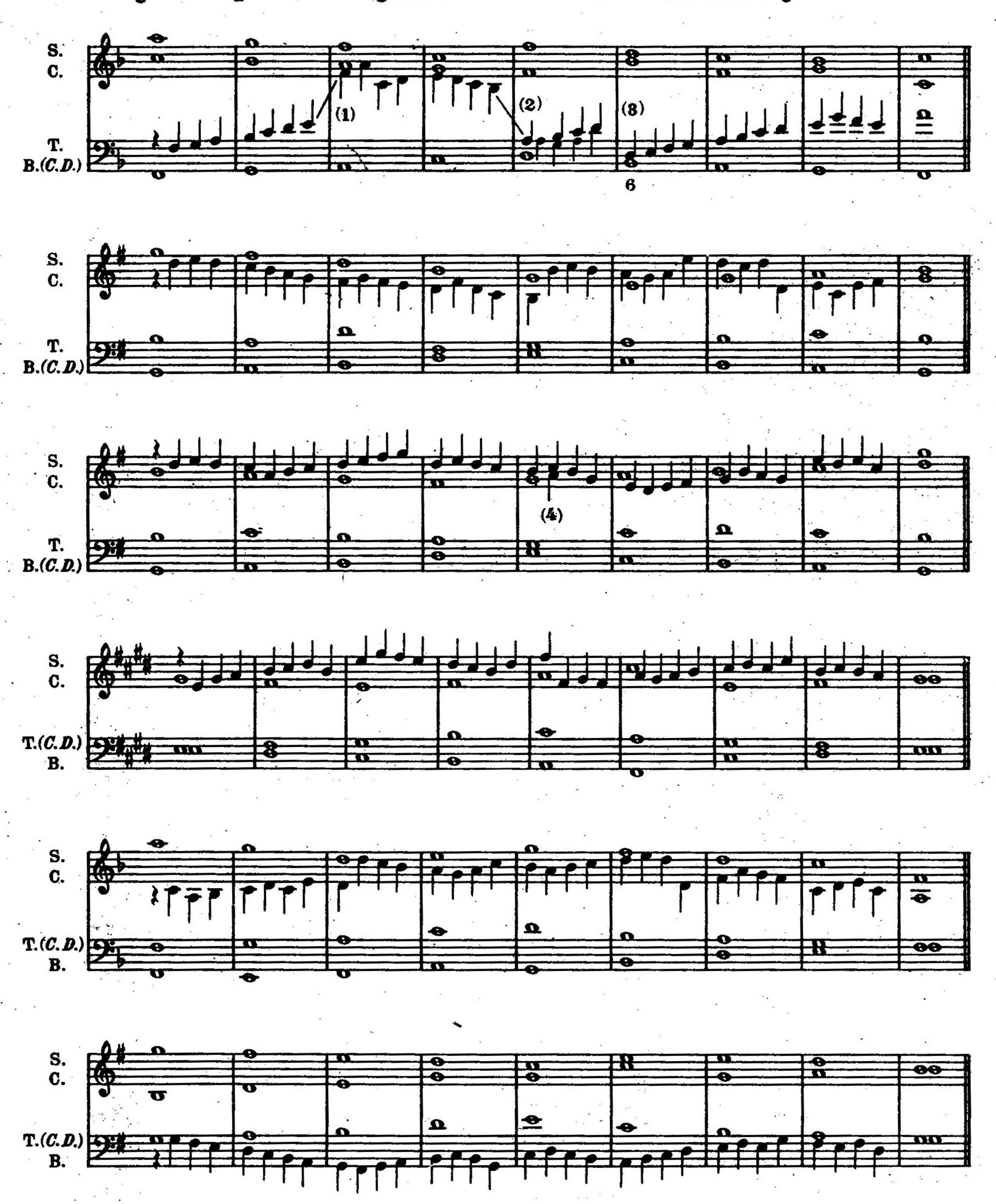


(1) Sixte majeure, licence qu'on peut admettre à 4 parties, mais dont il faut s'astreindre à n'user que *rarement*.

(2) Unisson, amené par la gamme ascendante du soprano, contre la note du contralto (C. D.) qu'on ne peut modifier.

(3) Le *la* grave à la basse donne une ligne peut-être un peu meilleure. Mais l'autre *la* donne plus de mouvement à l'ensemble de la réalisation.

(4) Même remarque que plus haut, pour l'unisson. On pourrait toutefois l'éviter, à condition de modifier la ligne du ténor et du contralto, ce que nous indiquons par les notes entre parenthèses._On admettra l'octave directe au début, le *sol* étant note commune et l'accord restant le même; ainsi également dans l'exemple suivant.

Quatre parties. _ Quatre notes contre une. _ Majeurs.



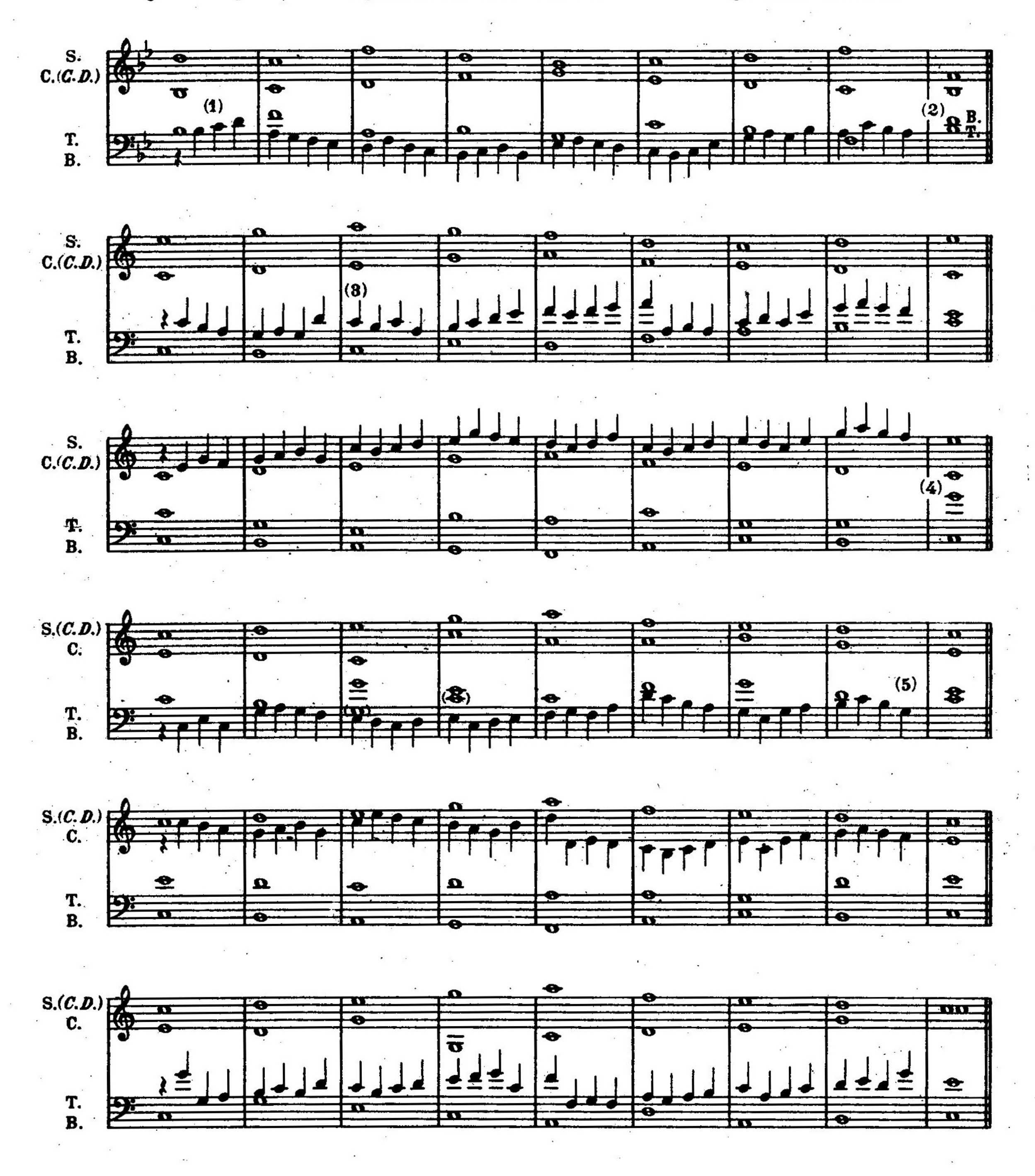
(1) Exemple d'accord de sixte avec suppression de la tierce, doublure de la sixte et doublure de la basse.

(2) La version en petites notes évite la redite *la si♭ do ré;* mais pour l'adopter il est nécessaire d'analyser $\frac{6}{3}$ à la mesure suivante afin que le fa ne soit pas note réelle, et que les quintes ne comptent pas. Et cette analyse n'est peut-être pas très conforme à ce que nous suggère l'oreille, car on pense à $\frac{5}{3}$.

(3) L'octave directe (soprano, ténor) avec cette disposition vocale assez défectueuse serait inadmissible si l'on n'avait déjà le ré à la mesure précédente (au ténor et à la basse).

(4) *Do* évite la redite du dessin avec celui de l'avant-dernière mesure. Mais il arrivera parfois, dans cette espèce des *noires* à 4 parties, que nous nous trouvions amené à telle répétition de ce genre. L'essentiel est qu'elles ne soient pas trop sensibles, à l'exécution. De toute façon, cette sorte de contrepoint est fort difficile, à cause des multiples occasions de quintes et d'octaves.

Quatre parties._Quatre notes contre une._Majeurs. *(Suite)*



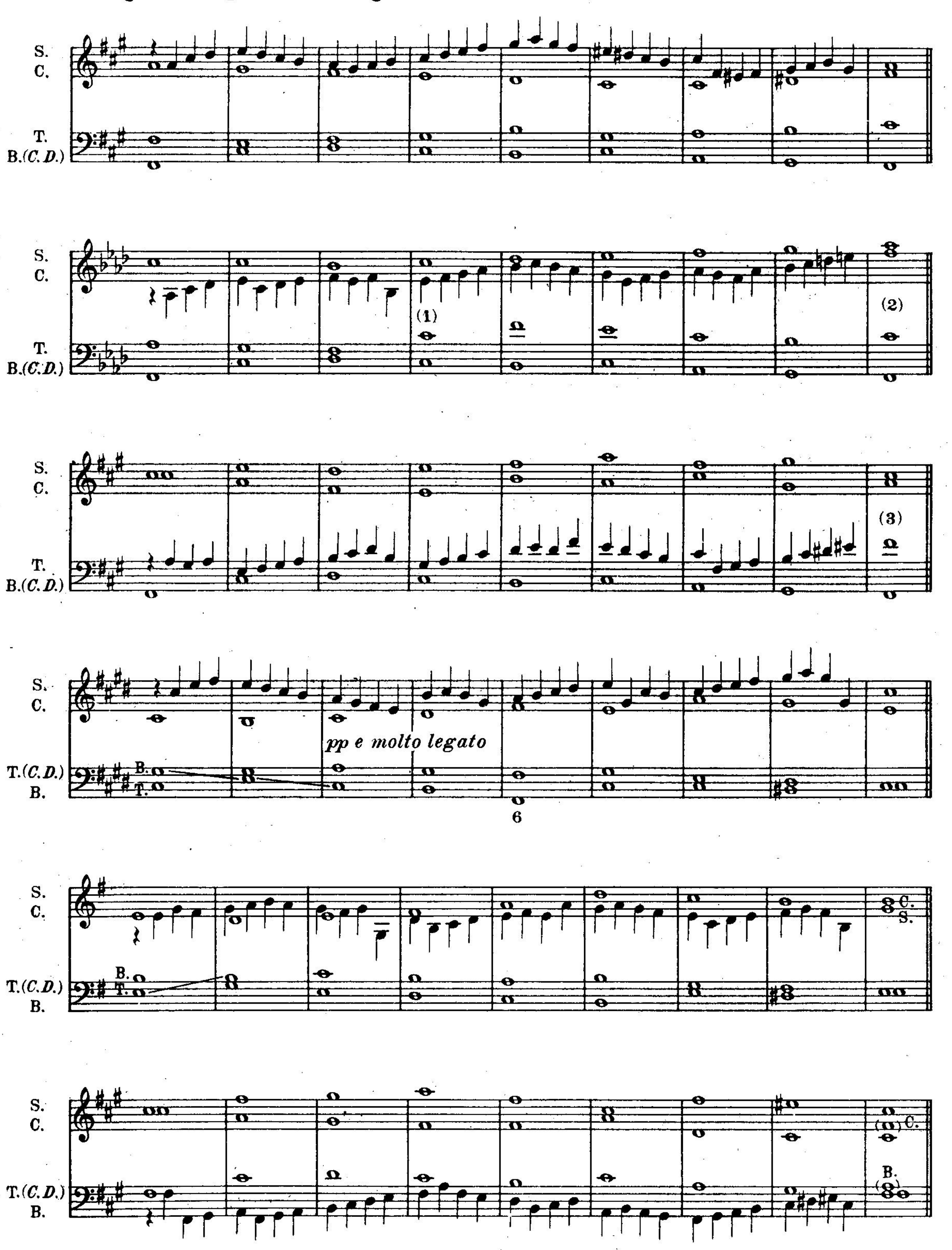
(1) (2) Le croisement entre basse et ténor n'étant pas de la meilleure sonorité, nous ne le pratiquerons guère qu'au début ou à la fin d'un exercice, et seulement dans des passages difficiles. Il faut reconnaître cependant que lès maîtres du XVIe siècle (qui savaient ce qu'est la voix!) ont employé ce croisement d'une façon courante.

(3) Exemple d'accord de sixte possible, sur la tonique.

(4) Je préfère, comme ligne, le *sol* au *do*, et l'harmonie est ainsi plus pleine. (On pourrait toutefois écrire le *do* grave au ténor, pour terminer). De toute façon, il serait mauvais d'écrire trois *sol* répétés à la même octave, ou se produisant avec deux sauts d'octave._ Dans cet exemple on trouvera une redite aux noires (mesures 3 et 6); elle est peu sensible à cause de la différence d'harmonisation des deux mesures.

(5) Je ne compte pas les quintes *la mi*, *sol ré*, le la étant de passage._ Pour la partie de ténor, il eût été souhaitable d'éviter la redite sur le *sol* haut; mais il faudrait changer tout le reste du contrepoint,_ou bien adopter la version des notes entre parenthèses, qui contient une répétition de notes. Quant à l'octave directe sur do (4e mesure) elle me semble très admissible, parce qu'on a déjà le *do* à la mesure précédente et que le contralto procède ainsi par saut d'octave.

Quatre parties._Quatre notes contre une._Mineurs.
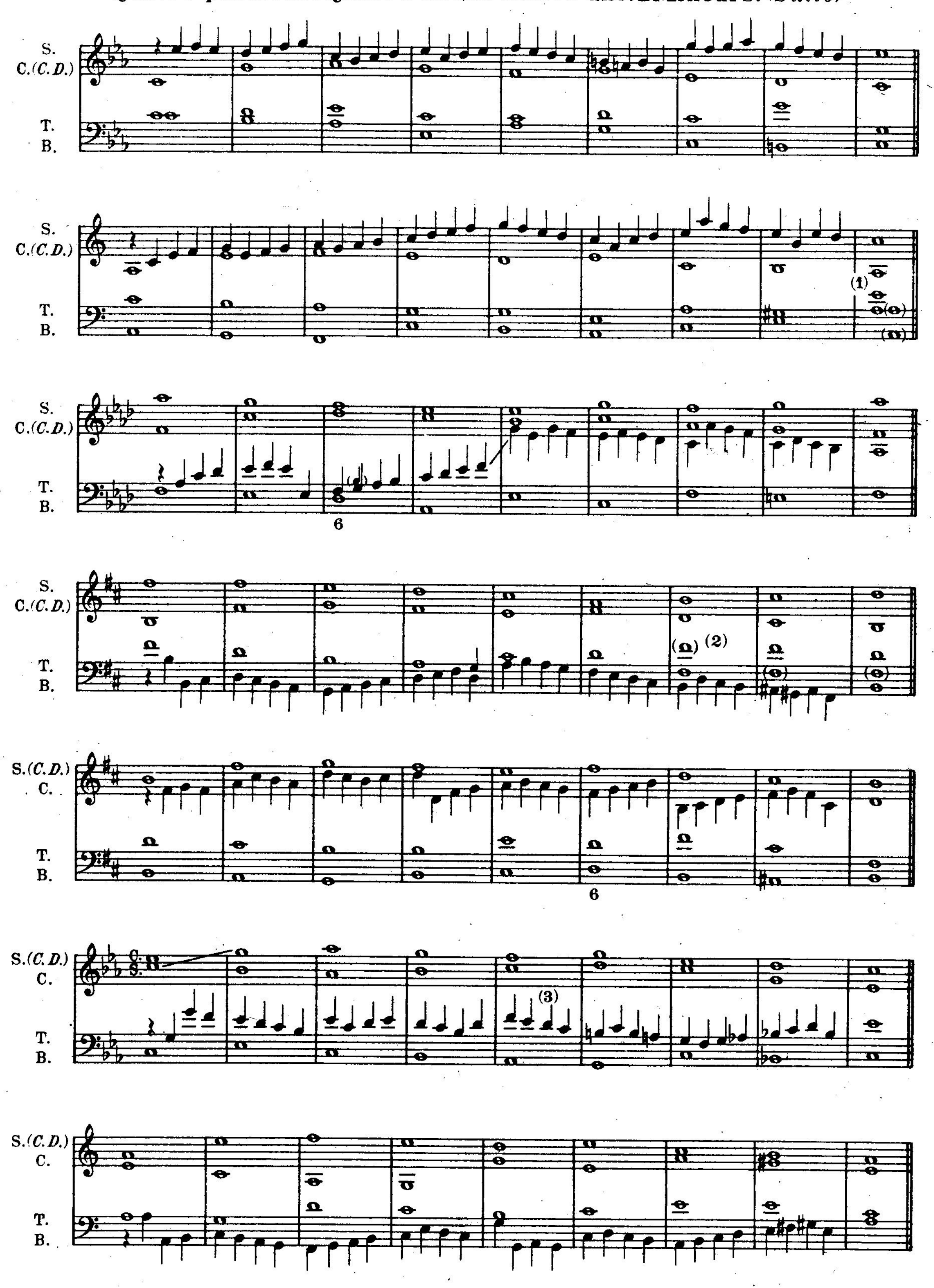


(1) Si l'on avait ici la même disposition d'accord qu'à la 2[de] mesure, il en résulterait (à cause du retour des noires au *mi* ♭) une redite harmonique, mais l'absence du *sol* à cette 4[e] mesure modifie sensiblement l'impression.

(2) Le *fa* n'est écrit qu'à titre tout à fait exceptionnel et parce qu'il eût été dommage de ne pas terminer par cette gamme.

(3) Déjà dans cette espèce, je pense qu'on peut admettre la quinte directe entre extrêmes, pour terminer, surtout avec ce mouvement contraire du ténor.

Quatre parties.—Quatre notes contre une.—Mineurs. *(Suite)*
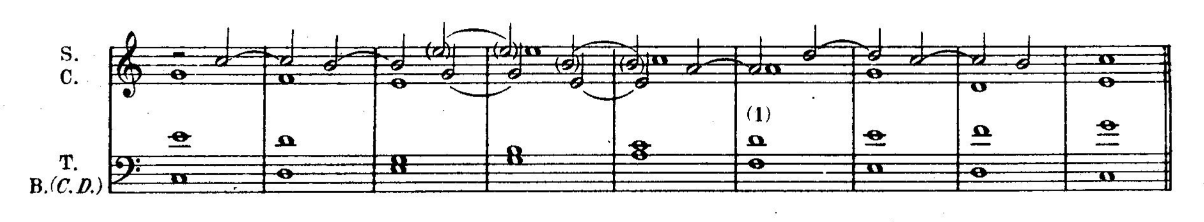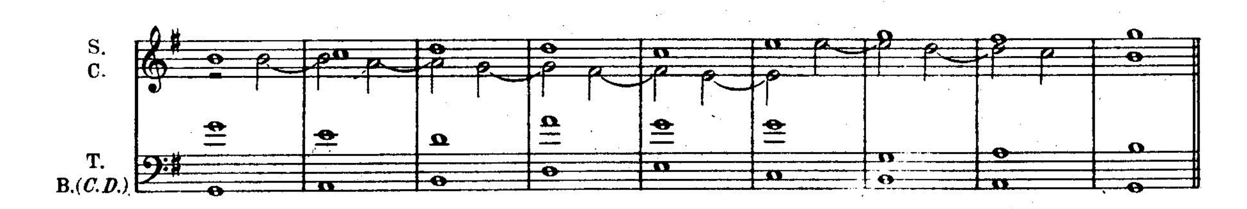


(1) Je préfère la version qui n'est pas entre parenthèses, n'attachant que peu d'importance à la quinte directe de la dernière mesure; et la ligne de la basse est meilleure.

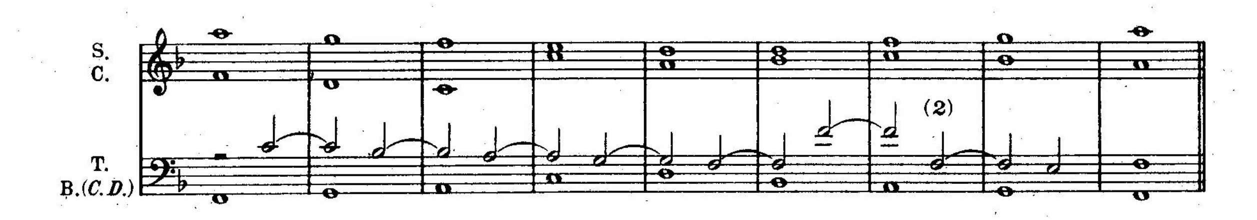
(2) La version entre parenthèses donne peut-être une meilleure ligne; mais elle répète le *fa*♯ et d'ailleurs les mouvements disjoints de l'autre version ne l'empêchent pas de rester vocale.
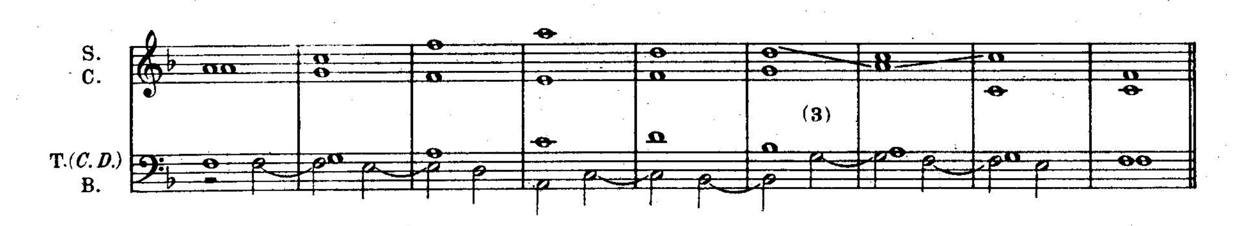
(3) L'intervalle, isolé, de triton *(fa si*♮) se présente ici sans difficulté vocale et comme la ligne est bonne, je n'hésite pas à l'écrire ainsi.

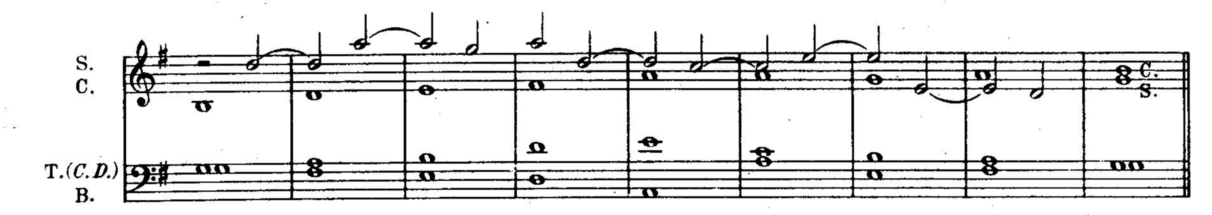
Quatre parties._Syncopes._Majeurs.

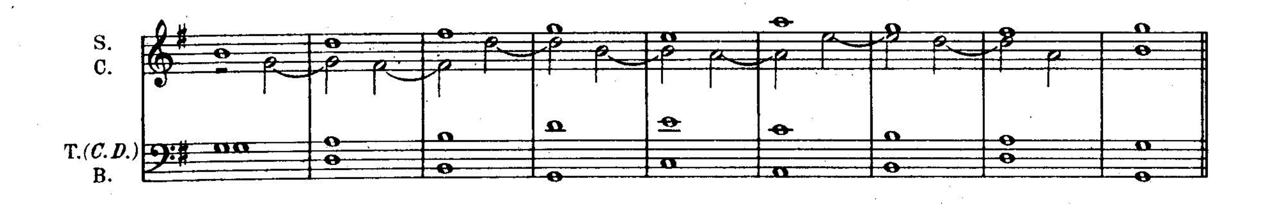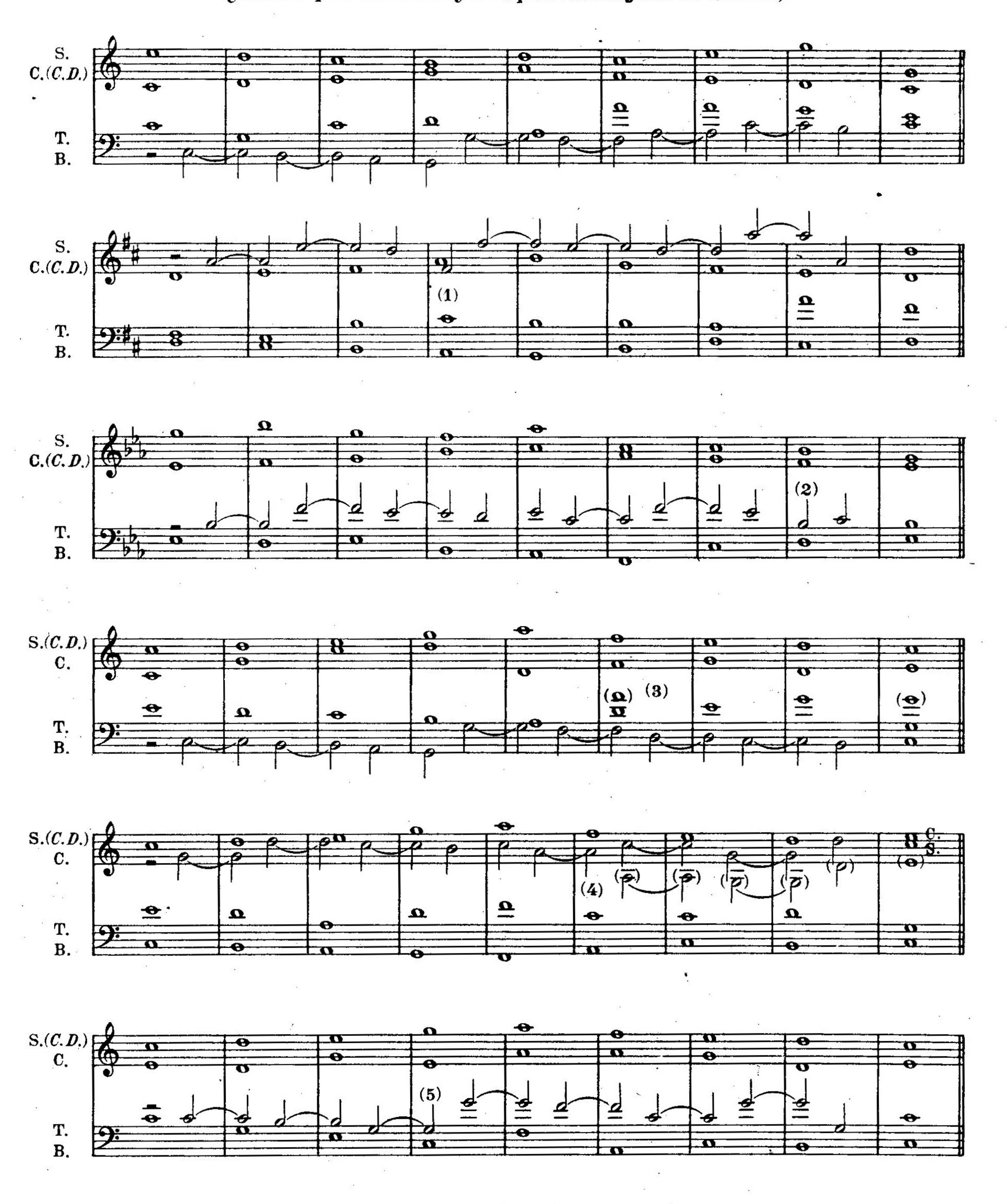












(1) La syncope est la seule ligne pour laquelle, exceptionnellement d'ailleurs, on puisse admettre des 7es en 3 notes avec mouvements disjoints. Toutefois on peut en général s'en tirer autrement (dans le cas présent, voir les notes entre parenthèses).

(2) Ce double saut d'octave n'est admissible que dans la partie de syncopes; encore faut-il ne l'employer qu'avec beaucoup de réserve.

(3) Sixte majeure, qu'on peut également autoriser pour le contrepoint en syncope, à la condition d'en user rarement, et de toujours chercher d'abord s'il ne serait pas possible de l'éviter sans d'ailleurs rompre la syncope.

Quatre parties. _ Syncopes. _ Majeurs. *(Suite)*



(1) Sur cette basse on ne peut pratiquer lé retard $^{6-}_{4\ 3}$ à cause de l'impression de sixte et quarte et du vague de l'harmonie; d'autre part la réalisation $^{5}_{4}$$^{-}_{3}$ donnerait des quintes, ou une partie trop disjointe au ténor; il faut donc rompre la syncope.

(2) Il est regrettable d'avoir à rompre une seconde fois la syncope dans cet exemple, mais le retard de 9e sur la sensible est très laid et l'on ne peut écrire que *ré* à la basse.

(3) La version entre parenthèses donne une harmonie plus pleine, mais alors il faut répéter le sol en haut à la dernière mesure. D'ailleurs la ligne, ainsi, est meilleure.

(4) Il me semble logique de ne pas compter les octaves ainsi produites (la, do). Si on se les interdit, on devra écrire le *la* grave au contralto, par saut d'octave.

(5) De même pour ces quintes, que je tolère. On peut convenir de les interdire, mais c'est peut-être augmenter inutilement les difficultés.
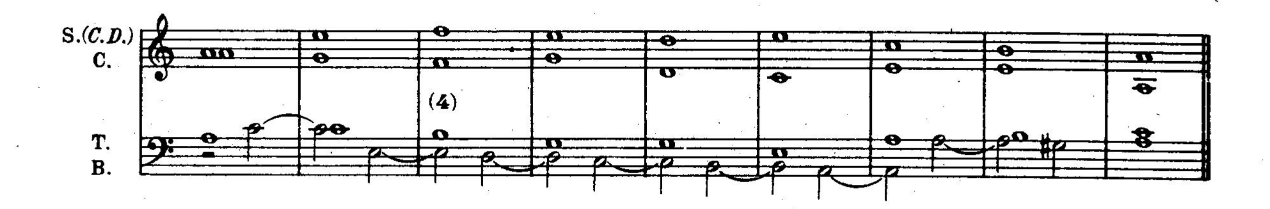


Quatre parties._Syncopes._Mineurs.

(1) Même remarque que précédemment, au sujet de ces octaves, *mi sol*.

(2) Ici le croisement est absolument obligé si l'on ne veut pas rompre la syncope. Mais comme la partie en syncope est la plus importante, il n'y a pas d'inconvénient à ce qu'elle soit ainsi, par la tessiture élevée de la basse, en dehors.

(3) Cette fin hypodorienne est certainement possible, pour une oreille qui a la compréhension de ces modes._Si l'on veut terminer avec la sensible, on écrira: à la basse, *si♭*, *la♮*, *si♭* et au contralto: *si♭*, *do*, *ré♭*. Mais je préfère l'autre version.

Quatre parties. _ Syncopes. _ Mineurs. *(Suite)*

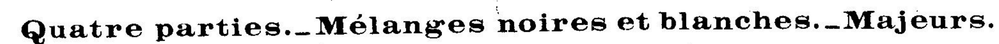


(1) A cause de la netteté de l'harmonie, la fausse relation de *la*♮ à *la*♭ me semble possible, et d'ailleurs ce passage du 6e degré mineur au 6e degré majeur est de tradition courante chez les classiques.
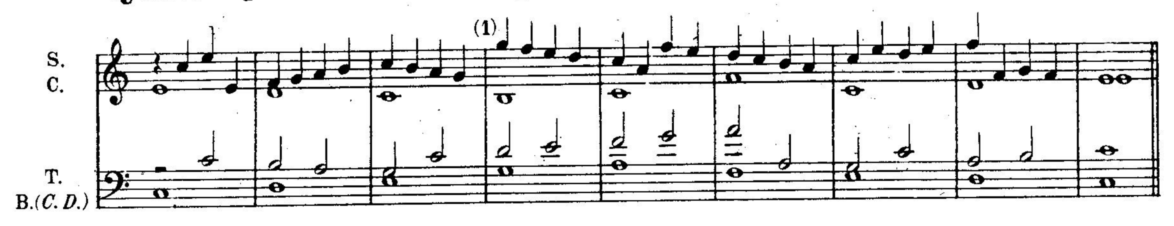
(2) Pour la 7e en 3 notes, voir la note du 1er exemple de syncopes à 4 parties. Quant à l'octave directe sur *sol*, elle peut se faire parce que la basse vient prendre la place du ténor sur ce *sol*.
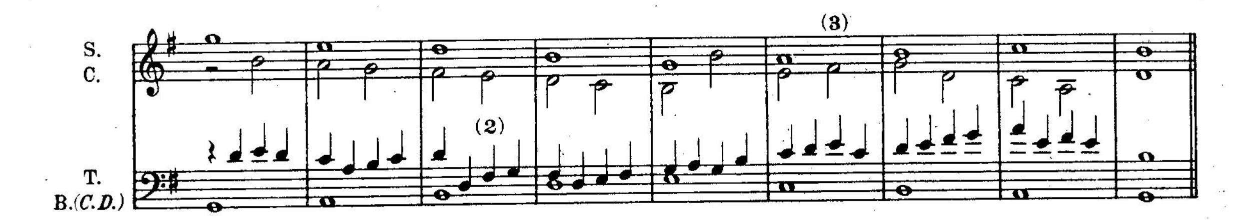
(3) Avec le *sol*, la ligne du contralto n'est pas très mélodique et le *do* répété est meilleur à cet égard. Mais l'harmonie serait bien creuse. On pourrait plutôt écrire, si l'on répète une note: *do, sol, sol, mi*♭.
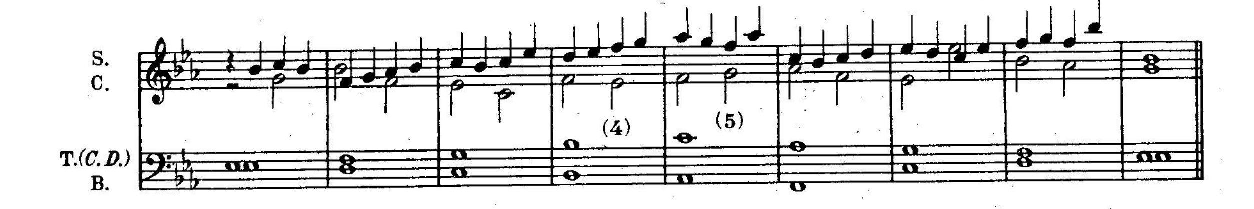
(4) L'emploi de ce retard ne se présente pas très souvent; toutefois, il n'existe aucune raison pour ne pas s'en servir si cela est musical. (Consulter plus haut le tableau des retards, qui se trouve au chapitre du contrepoint à deux parties.
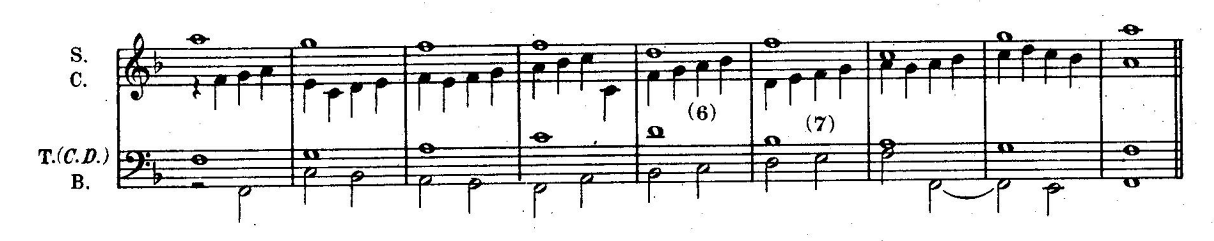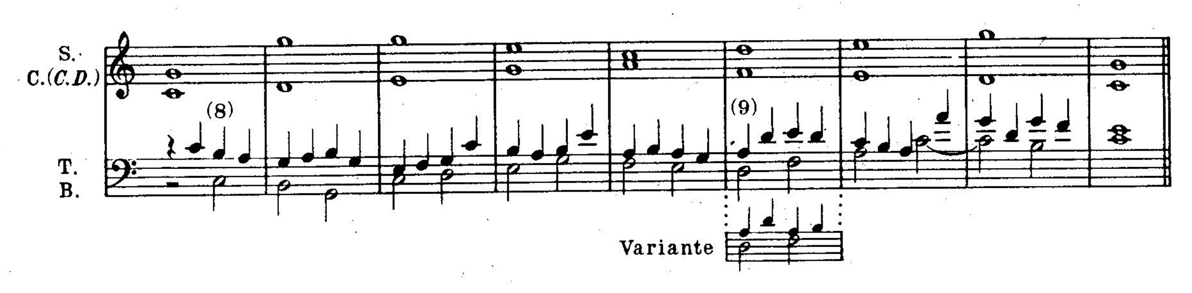


Quatre parties.—Mélanges noires et blanches.—Majeurs.











(1) L'octave directe disjointe entre les parties extrêmes ne sonne pas creux ici, à cause de la note commune *sol* et du saut d'octave sur lequel se produit cette octave directe.

(2) Cette rencontre peut sembler un peu dure au piano; mais si l'on *joue* 3 parties seulement, en *chantant* la 4e (le contralto) on se rapproche de la sonorité vocale et la rencontre en question s'explique beaucoup mieux. De même pour (3), et il n'y a pas de raison de redouter les deux secondes successives.

(4) Rencontre par broderie, moyen qui peut être fort utile et auquel on ne pense pas toujours assez.

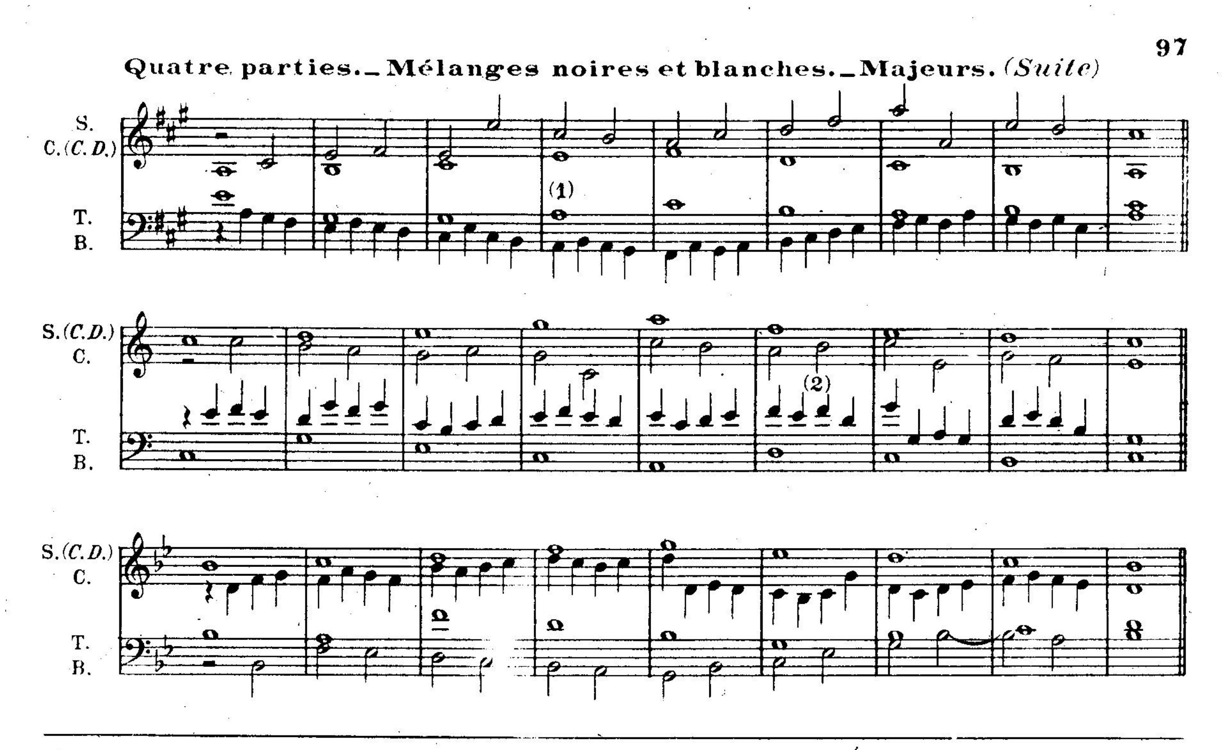
(5) Noter aussi cette rencontre.

(6) (7) Remarquer l'utilité des notes de passage (en blanches) pour éviter les octaves. Et l'on peut dire que le mélange de noires et de blanches est presque *moins difficile* que le contrepoint à 4 notes contre une (noires) à 4 parties: car, à cause de ces 4 noires, il se rencontre de multiples occasions de faire des octaves ou des quintes avec une des parties de rondes (ces parties de rondes étant d'ailleurs assez malaisées à écrire bien mélodiques).

(8) Il vaut évidemment mieux répéter le sol d'en haut que d'écrire *sol sol sol* avec deux sauts d'octave consécutifs

(9) La broderie *ré mi ré* sous le *ré* du soprano et par 7e directe avec la basse, peut être contestée parce que la sonorité de l'accord n'est pas assez pleine à ce moment là. Si l'on avait un *la* au contralto, cela passerait beaucoup mieux.—En résumé, cette broderie n'est pas impossible ainsi, mais on peut songer à l'éviter et dans ce cas on prendra la variante.
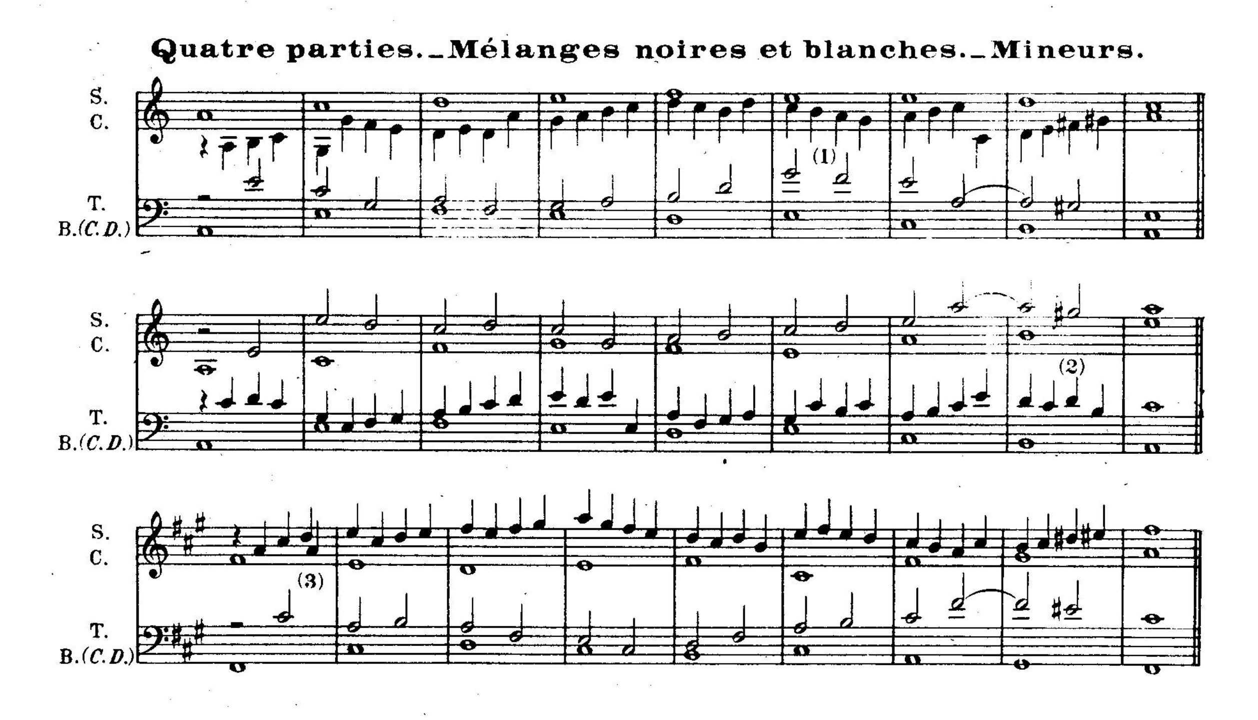
Quatre parties._Mélanges noires et blanches._Majeurs. *(Suite)*



(1) On trouvera dans cet exemple: 1º la redite de ce dessin des noires. 2º un unisson à l'avant-dernière mesure. Cela peut être toléré dans cette sorte de contrepoint, en raison de sa difficulté; mais il va de soi que cette tolérance ne doit s'exercer qu'exceptionnellement._Lorsque les noires sont à la basse, on rencontre en général davantage de difficulté pour garder une *bonne basse harmonique* avec une bonne ligne.

(2) La quarte *mi la* suivie du triton *fa si* est souvent assez dure; on doit s'en méfier et surveiller cet enchaînement. Ici, il nous a semblé possible, cependant; d'abord à cause du *ré* tenu, à la basse, ensuite parce que le second *fa* (celui qui se produit contre le *si*) est préparé par celui du premier temps, et n'en est distant que par la broderie *mi*.

Quatre parties._Mélanges noires et blanches._Mineurs.
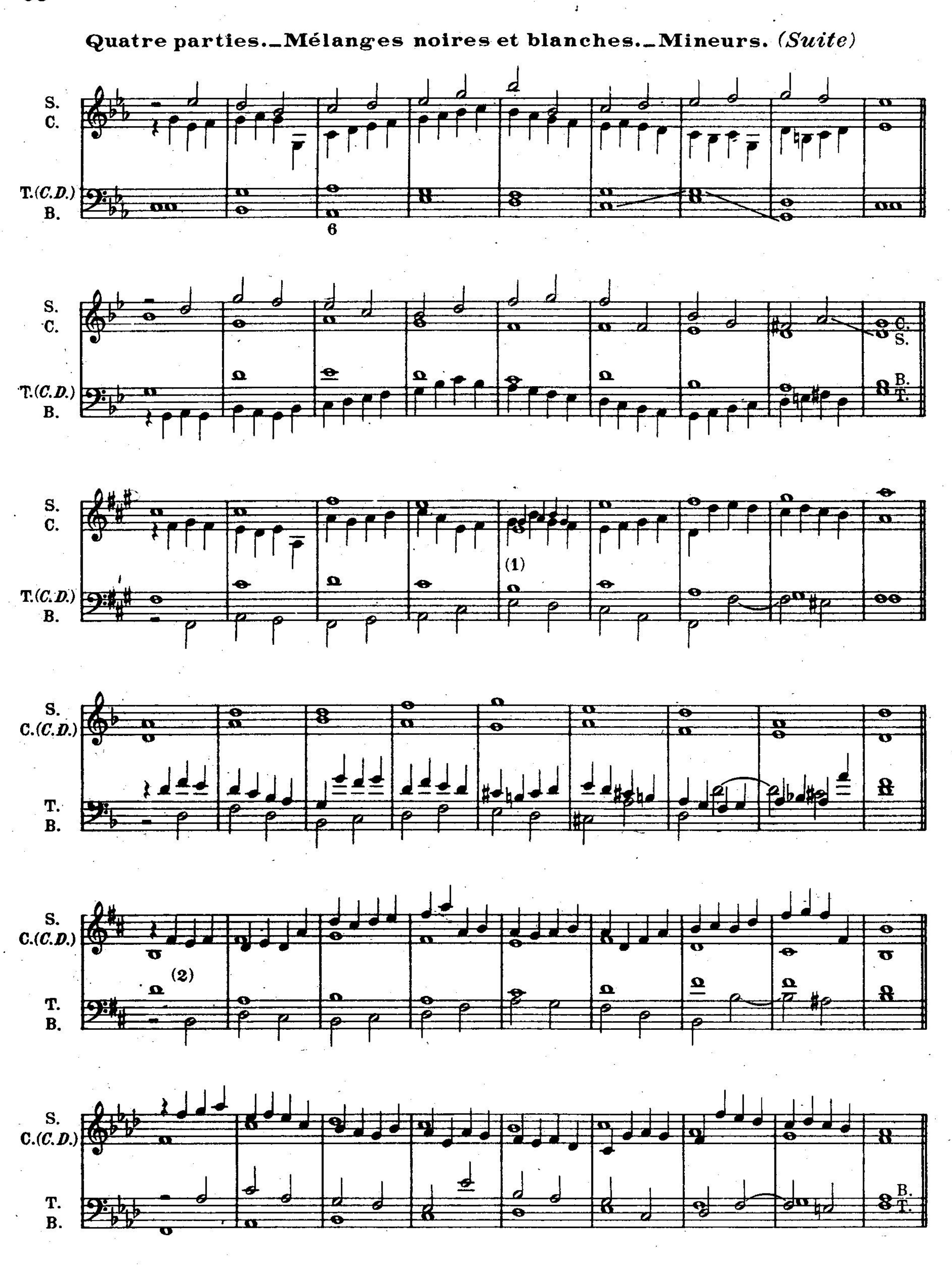


(1) La rencontre (à distance de 9e mineure) *mi fa* peut être tolérée dans cette espèce difficile, surtout si le *mi* devient une dominante à l'accord suivant.

(2) On peut éviter l'emploi de la syncope; et cette syncope facilitant beaucoup les choses, il est bon, à titre d'exercice, de savoir ne pas y recourir.

On écrirait alors: ($\sharp$6/3 sur *si* serait très difficile à réaliser).

(3) L'enchaînement est meilleur si on remplace le *ré* par le *la*, au 4e temps.
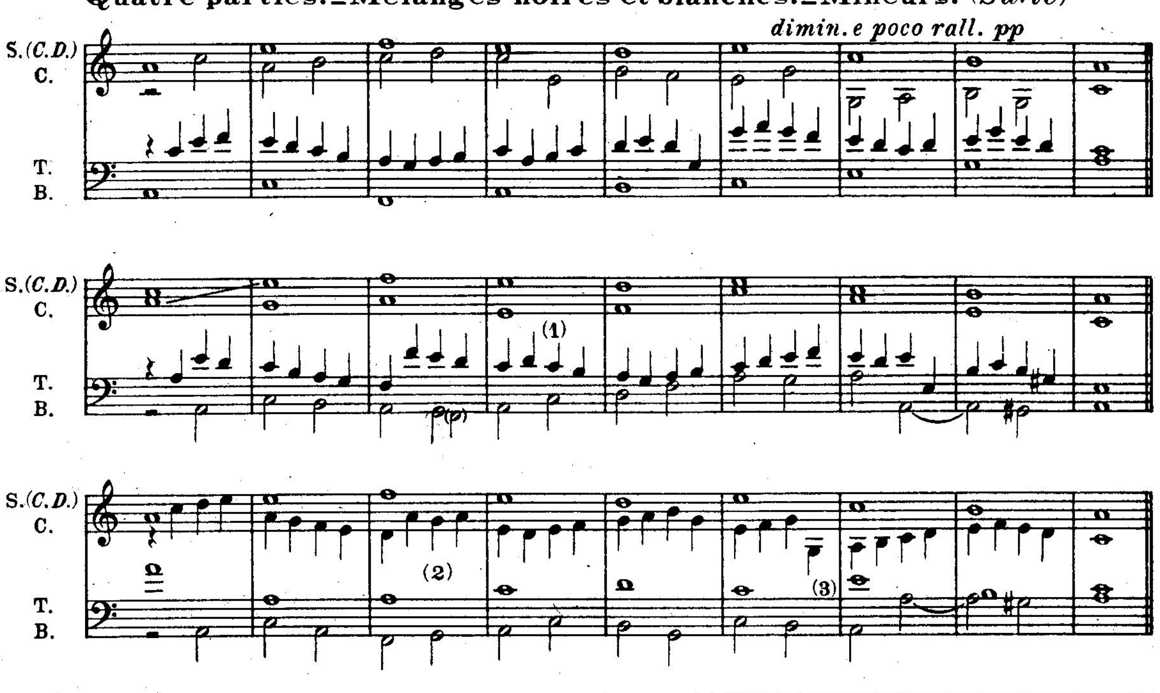
Quatre parties.–Mélanges noires et blanches.–Mineurs. *(Suite)*



(1) Dans ces exemples on trouvera très rarement le double saut d'octave, même en rondes. Ici le reste de la ligne permettait de l'écrire sans qu'il fût trop gauche.

(2) Ce contrepoint de noires, très difficile à réaliser avec cette ligne de blanches, contient des *redites* qui cependant ne donnent pas de monotonie, et un arpège qui, dans la ligne générale, reste mélodique. Mais ce sont là des moyens un peu exceptionnels et qu'il serait peut-être dangereux d'employer, si l'on n'est pas certain d'en tirer quelque chose de musical. A titre de curiosité, nous citons pourtant cet exemple, et surtout pour signaler qu'il n'est pas besoin d'un style sèchement scholastique dans les exercices de contrepoint rigoureux.
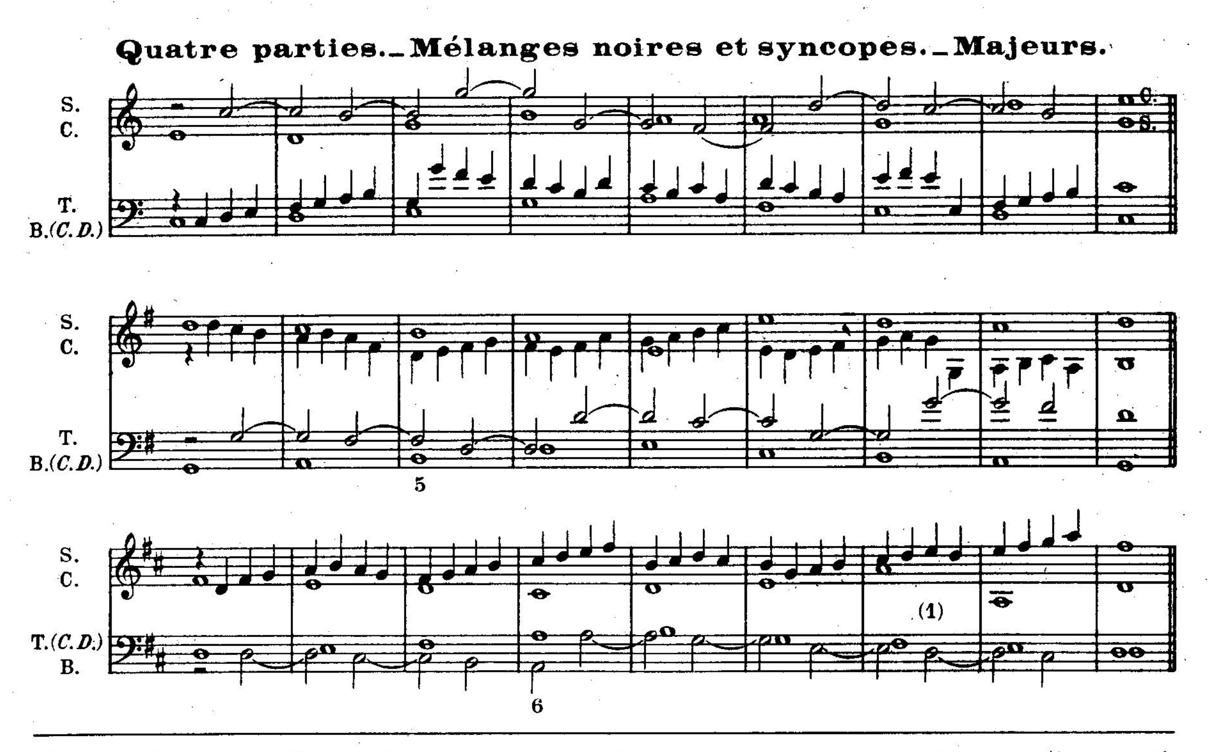




(1) Cet exemple doit être joué *pp* et très lié; la rencontre de ces deux *do* est creuse au piano; aux voix elle reste possible à cause des *mi* tenus._On peut avoir *fa* à la mesure précédente, à la basse.

(2) Même observation que pour (1). Le *fa* et le *la* tenus, sont un élément qu'il ne faut pas oublier.

(3) On pourrait compter les quintes *do sol, la mi* entre ténor et contralto, mais la disposition des voix est renversée à la 2[de] quinte, et c'est un cas très particulier, pour lequel on peut admettre de tolérer les quintes._On les évitera d'ailleurs en écrivant au contralto, *do* à la place de *la*.

Quatre parties._Mélanges noires et syncopes._Majeurs.



(1) La redite entre la 5[e] et la 7[e] mesure est peu de chose; mais la réalisation reste un peu libre; car régulièrement, la quinte ajoutée (do♯) dans ce retard (renversement de 7 6), devrait se résoudre sur *ré* au 3[e] temps, simultanément avec la syncope. Sans cette quinte, on écrirait alors:



L'unisson n'est guère évitable, car si on a le *mi* au soprano, cela compte comme quintes (parce que *la mi* est sur le 1[er] temps). Si l'on veut s'astreindre à ne pas faire l'unisson, tout le reste du contrepoint, probablement, devra être modifié.

Quatre parties._Mélanges noires et syncopes._Majeurs. *(Suite)*

(Variante du précédent)

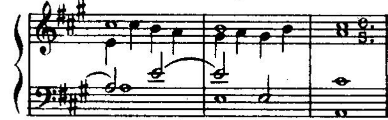
(1) Le retard 7 6 devient, par suite du *do* de la basse, 9 8. Mais cela n'est pas impossible._ J'ai indiqué les syncopes comme étant chantées par le contralto, ce qui les mettra plus en dehors. Le *fa* aigu n'est écrit, ici, qu'à titre exceptionnel. Si d'ailleurs on juge cette note trop haute pour le contralto, il n'y a qu'à faire chanter les *syncopes* par le *soprano*, et les *rondes* par le *contralto*.

(2) Syncope rompue: pour éviter 9 8 sur la sensible, qui est un retard fort laid.

(3) La variante ci-après évite le saut d'octave sur la sensible et l'octave directe (4): on voit qu'il faut modifier beaucoup les autres parties. D'ailleurs malgré le double saut d'octave, la partie des noires est meilleure ainsi.

(5) Ce passage, aux voix, serait beaucoup moins creux, à cause des *fa* tenus.

(6) La redite *la sol*♯ *la* de la basse est peu sensible à 4 parties. On l'éviterait toutefois en écrivant:



mais la ligne des noires serait beaucoup moins bonne, et il en résulterait avec le retour sur *do*♯, une redite bien plus grave. Quant à la sixte majeure (à la 7e mesure), employée ainsi de dominante à 3e degré, elle est suffisamment mélodique pour qu'on puisse l'écrire de temps à autre.



Quatre parties. _ Mélanges noires et syncopes. _ Mineurs.

(1) Cette octave directe n'est possible qu'à cause du mouvement contraire du ténor, et de la force de la syncope dissonante. Placée sur le 3e degré (du ton de *do*) elle est beaucoup moins recommandable que sur dominante.

(2) Si l'on craint, *malgré le croisement*, une impression d'octaves avec la basse, on peut écrire le *mi* d'en haut au soprano.

(3) A cause de ce *si*, la tessiture du soprano, devient un peu plus étendue qu'il n'est d'usage, mais comme la ligne est vocale et qu'elle *n'insiste* ni dans le grave, ni à l'aigu, on l'a maintenue telle.

(4) A une partie de rondes ordinaires, on éviterait cette redite du saut d'octave *ré ré*, mais à celle de la syncope on est beaucoup moins libre: surtout si l'on veut ne pas terminer chaque fois par le même retard.
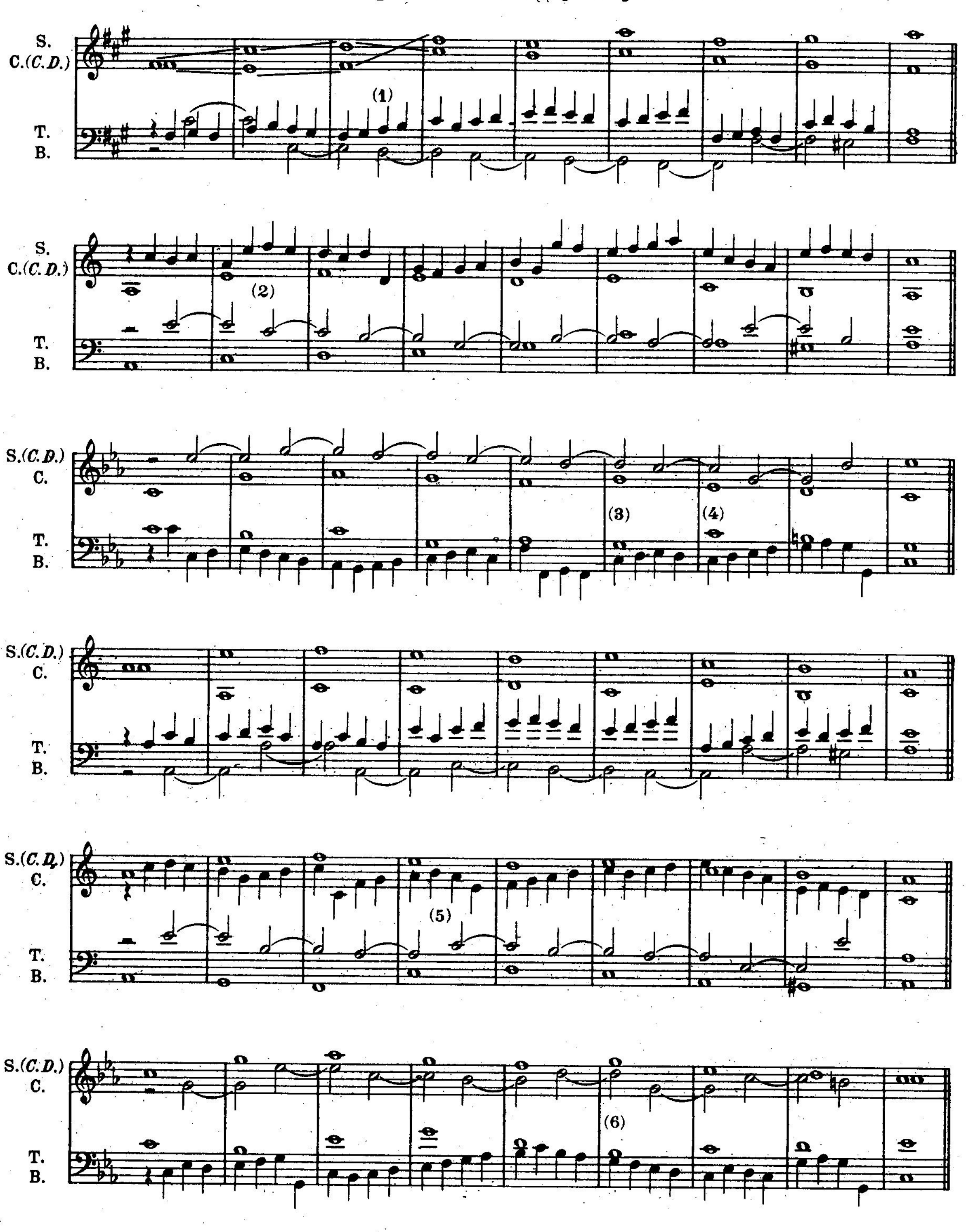
(5) Exemple de broderie en 9e mineure, sous tonique, qu'on évite à 2 parties et qui, à 4 parties, avec l'appui du *ré* de la syncope, devient beaucoup plus acceptable.

(6) On ne compte pas comme octaves, l'octave *do-do* (B.C.) suivi de l'unisson à la mesure d'après. _ Le croisement, pour finir, est obligé puisqu'on ne peut changer ni le C. D., ni la syncope.

(7) La version en petites notes est peut-être préférable, car avec l'autre on a quelque peu cette impression de "tourner sans avancer", qu'on doit éviter autant que possible.

(8) Il ne faudrait pas que le mi♯ fût plus près des mi♮ de la 6e mesure, mais grâce au retard le passage est possible.

Quatre parties._Mélanges noires et syncopes._Mineurs. *(Suite)*



(1) Neuvième en 3 notes (par broderie), possible ainsi, au soprano.

(2) Cette broderie, qu'on ne fera pas en général à 2 parties, est, à l'occasion, très admissible à 4 parties, *au-dessus* de la note réelle (toutefois cela dépend de l'harmonie et de la réalisation des parties).
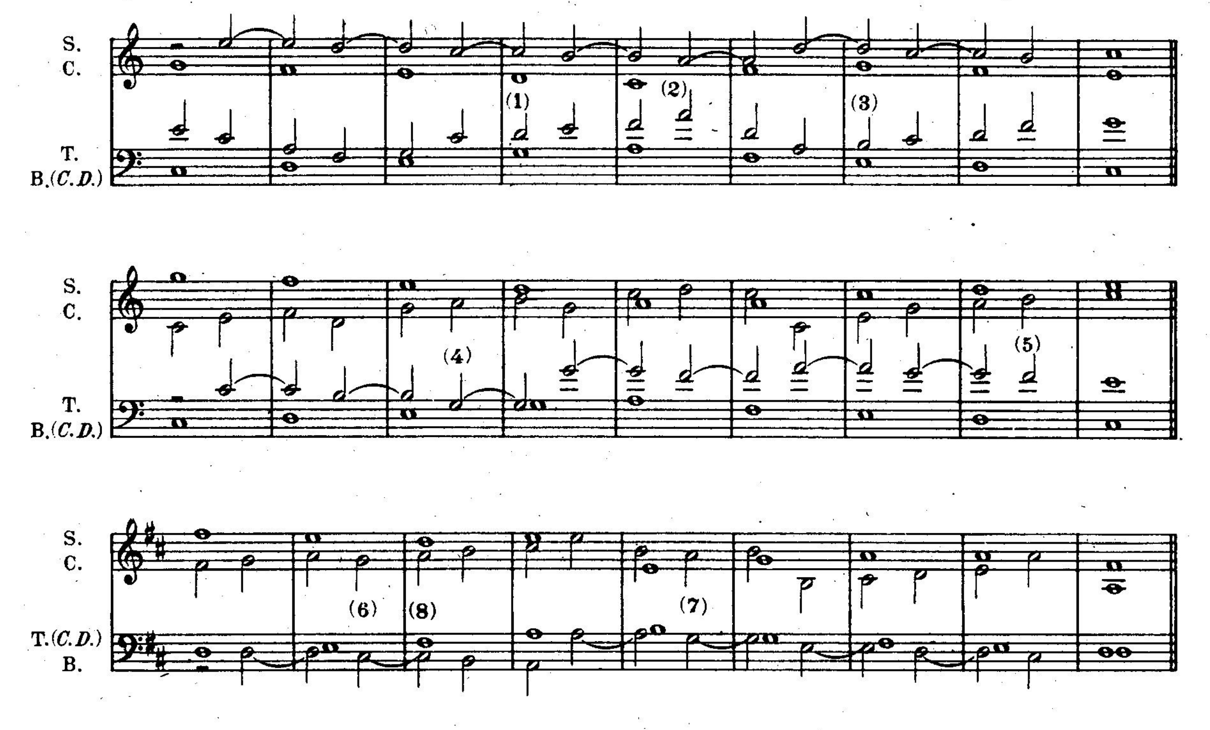
(3) Le *ré* de la syncope ne doit pas compter ici, mais le *do* que l'on attend: c'est pourquoi je tolère les octaves *ré do.*
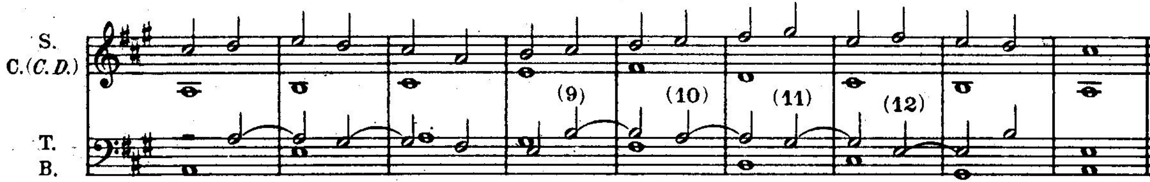
(4) Et pour une raison analogue, les octaves *do sol,* bien que les syncopes *do* et *sol* soient notes de l'accord.
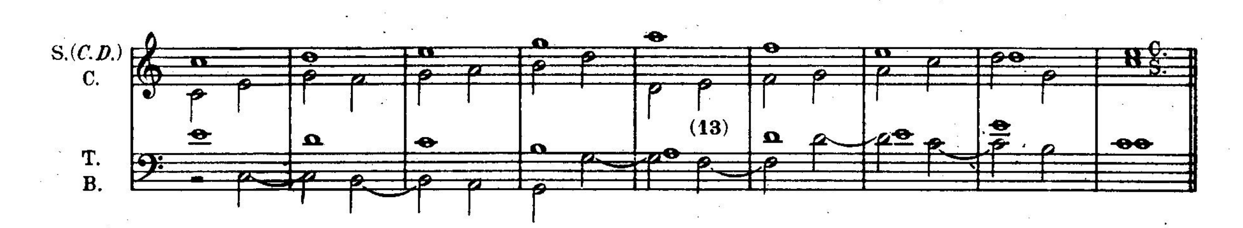
(5) Lorsque la tonalité_comme à cette mesure_n'est pas très nettement établie, il importe que le mouvement des noires ne fasse aucune rencontre douteuse: *la si la mi* est plus tonal et vaut mieux ici que *la sol fa mi,* à cause du passage de *fa mi* sous le *mi.*

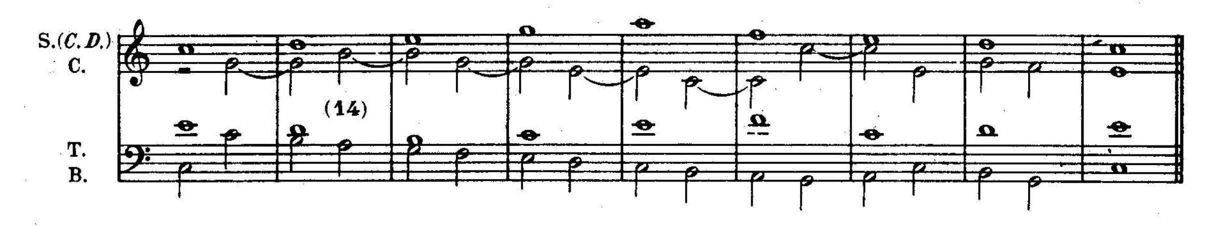
(6) Et l'on ne comptera pas non plus les quintes *sol ré, do sol.*

Quatre parties._Mélanges blanches et syncopes._Majeurs.









---

(1) (2) Unissons: dans cette espèce, où il est *extrêmement* difficile d'avoir une partie en blanches *à peu près acceptable*, nous tolérons de faire *parfois* des unissons, même sur le second temps, bien que ce second temps soit le temps fort de la syncope._Notez le *mi* de passage.

(3) Remarquer l'utilité de la quinte ajoutée *(la si do)*. Cette utilité est surtout visible dans le mélange des 4 parties, espèce que l'on étudiera après celle-ci.

(4) (5) (6) (7) Notes de passage ou broderies dont l'emploi est bien nécessaire dans cette sorte de contrepoint. (Voir ce qu'on en a dit déjà pour le contrepoint analogue à 3 parties).
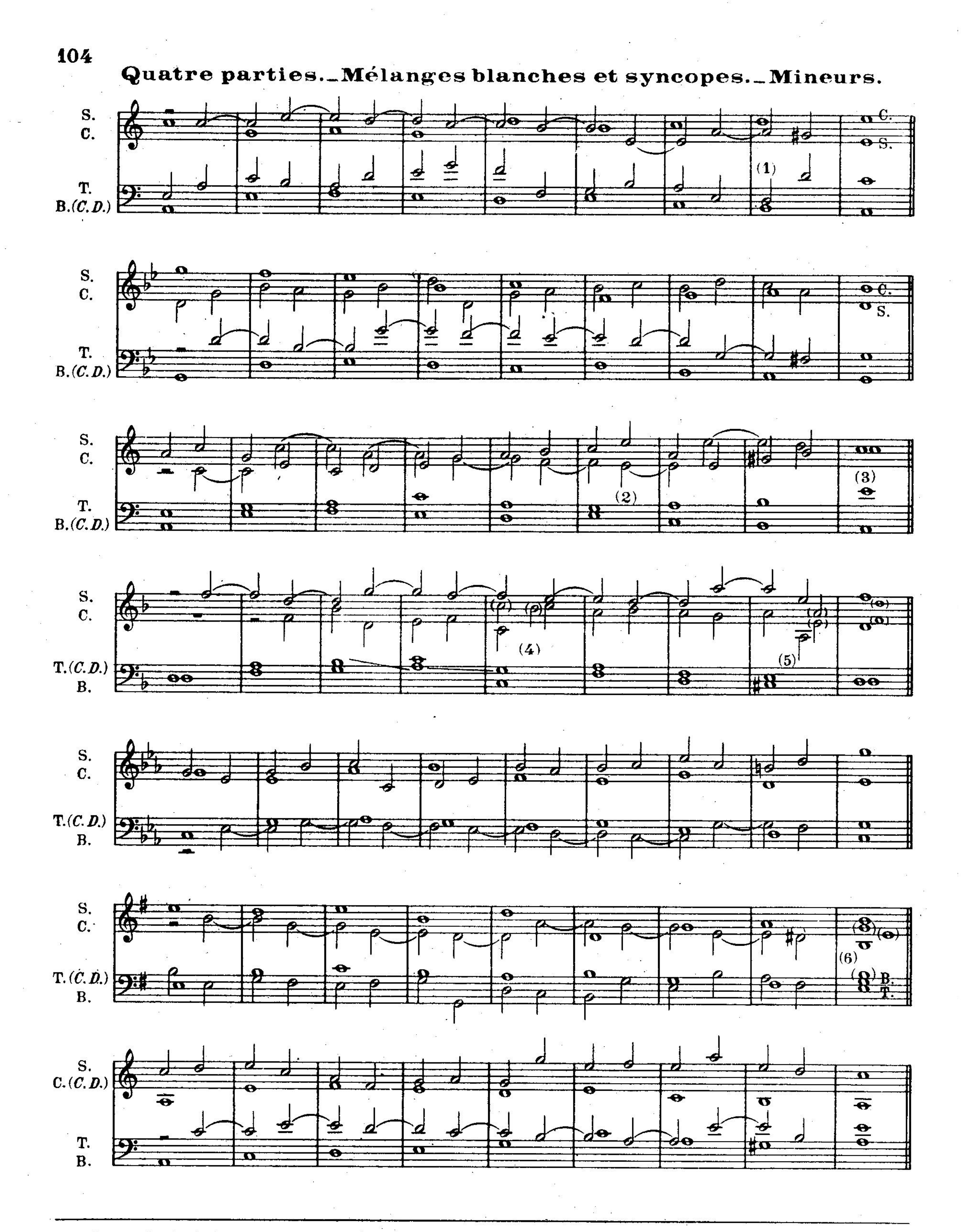
(7) Est sur la limite de ce que l'on peut faire comme rencontres directes.

(8) C'est la quinte ajoutée dans le renversement du retard 7 6.

Noter également les rencontres (9) (10) (12) (13) (14) et celles de la gamme descendante de ce dernier exercice.

(11) La doublure de sensible n'est pas laide ici et d'ailleurs il y a comme une modulation passagère vers *do♯ mineur*.

Quatre parties._Mélanges blanches et syncopes._Mineurs.



(1) Il vaudrait évidemment mieux éviter ce second saut d'octave; mais dans cette espèce de contrepoint on n'est que bien peu libre, et c'est probablement la plus difficile de toutes (on arrangerait, je pense, ce passage avec un autre retard).
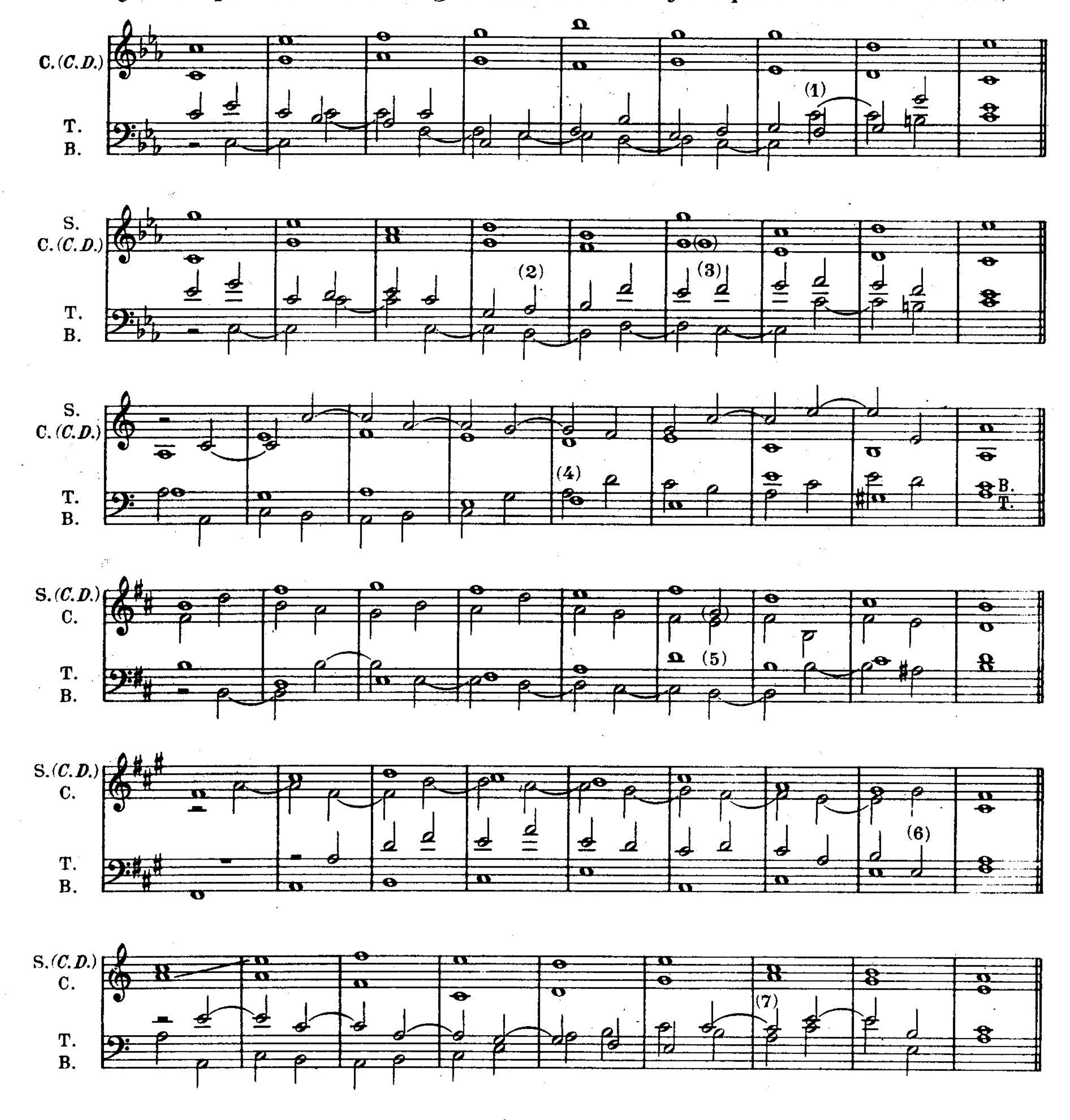
(2) De même, ici, la partie de soprano est un peu trop disjointe.

(3) *Mi sol♯ si do* n'est pas aussi bon peut-être, comme ligne, que *mi sol♯ si mi*, mais le mi d'en haut et celui d'en bas donneraient également une redite au soprano, et il faudrait alors avoir *do* au ténor, ce qui serait aussi une redite (peu sensible, cependant).

(4) Dans le contrepoint je n'aime guère, non plus que dans le choral, la résolution *mi♮* avec *si♭* de la $\overset{7}{+}$ par note de passage en mouvement direct. Il est, à mon avis, infiniment meilleur de faire l'octave directe sur *do* (C. B.) prise d'ailleurs avec saut d'octave de la basse. De même, en (5), le mouvement de quinte directe n'a point contre lui d'antimusicalité réelle, mais la *crainte exagérée des quintes ou des octaves directes.*

(6) On a une terminaison plus douce avec les notes entre parenthèses, et *mi* au contralto.

Quatre parties. — Mélanges blanches et syncopes. — Mineurs. *(Suite)*



(1) On peut discuter ce saut d'octave, et dire qu'il en résulte une $\frac{6}{4}$ puisque le fa n'est que broderie du sol. Il serait plus correct d'écrire mi♭ mais la ligne qui en résulterait contiendrait une quinte augmentée en 3 notes, ce qui est parfois contesté. (On aurait alors: *do, sol, sol* (8ª bª), *do*, à la syncope).

(2) Cette note de passage arrivant sur la résolution de la syncope, lui donne un caractère de $\frac{7}{+}$, un peu en dehors de l'harmonie habituelle aux contrepoints rigoureux; mais pourquoi ne l'écrirait-on pas, si cela est musical et d'ailleurs conforme aux règles?

(3) Le *sol* du médium, en unisson, donne une bien meilleure ligne au soprano.

(4) Ligne un peu trop disjointe à la basse, *mi* serait très préférable mais donnerait des octaves, et une 7e en 3 notes.

(5) Cette rencontre de quarte sur la résolution de la syncope, par broderie *(mi)* du *fa*♯, sous le *fa*♯ ronde, est assez risquée, et se trouve à peu près à la limite de ce qu'on peut écrire dans le contrepoint comme rencontre de notes. Le *sol* est évidemment plus correct et je le conseillerai davantage aux élèves. On a laissé le *mi*, néanmoins, non-seulement à cause de la ligne meilleure, mais pour signaler la différence entre le majeur et le mineur en pareil cas. En effet, avec ré♯ cette broderie *fa*♯ *mi fa*♯ serait tout à fait impossible; avec ré♮ elle est seulement un peu étrange.

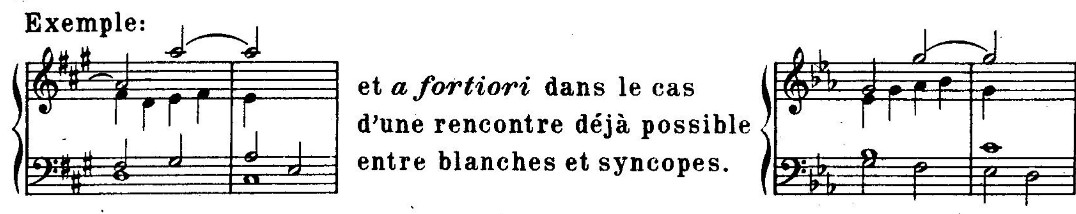
(6) On tolèrera très bien, de temps à autre, que l'élève termine dans le mode hypodorien; mais en ce cas on doit combiner les lignes de façon à *conclure* aussi nettement que possible. Dans l'exemple ci-dessus, si l'on avait *mi si la* pour terminer, au contralto, la phrase serait beaucoup plus vague et il vaut infiniment mieux laisser à la partie supérieure le soprano, finissant par *sol*♯ *fa*. A la 5e mesure on a la succession de triton après quarte, que j'ai évitée dans un précédent exercice. Mais ici cela peut aller parce que la disposition des parties est meilleure: chose capitale.

(7) Comme en des exemples déjà analysés précédemment je ne compte pas ici les octaves (par syncope) *mi-do* entre soprano et ténor.

MÉLANGES A QUATRE PARTIES
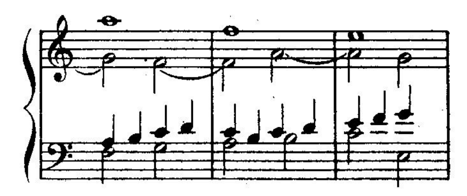
C'est évidemment l'espèce la plus difficile. Mais elle offre plus de ressources musicales que le mélange de blanches et de syncopes. En effet, la partie en noires vient à propos pour adoucir des rencontres entre blanches et syncopes, qui sans elle seraient impossibles ou du moins contestables.

Exemple:
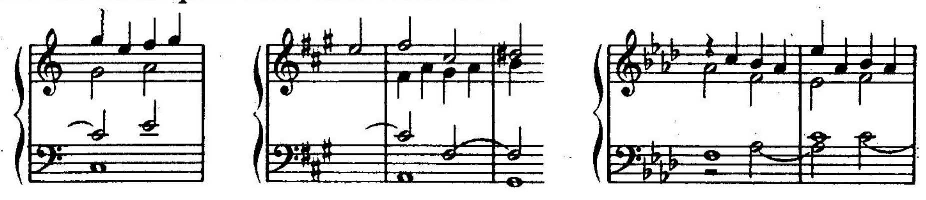


et *a fortiori* dans le cas d'une rencontre déjà possible entre blanches et syncopes.

D'ailleurs, si l'on considère des rencontres entre blanches et noires, la partie en syncopes peut rendre le même service:



Et de même, si la rencontre des noires et des syncopes risque d'être trop dure, la partie des blanches peut très bien l'adoucir:
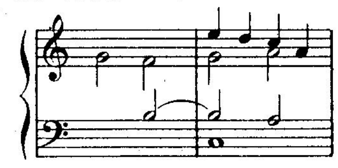


On remarquera que ces manières d'adoucir la sonorité trop crue de deux 7es ou de deux 9es consécutives, se présentent sous des formes analogues: la 3e partie vient en général faire la tierce ou la sixte d'une des notes de la septième ou de la neuvième. _Parfois aussi, de la réunion des 3 parties il peut résulter un accord formé de quartes superposées. Tantôt cela forme un accord connu, classé, _tantôt c'est une réunion de notes (accord de passage) différente des harmonies analysables par tierces superposées, mais musicale tout de même. Le nombre de ces combinaisons possibles est extrêmement grand, mais le système général est le plus souvent définissable par: un mouvement *contraire* de la 3e partie, qui attaque une note en rapport de sixte ou de tierce avec l'une des notes des 7es ou des 9es consécutives. (parfois, un mouvement *direct*).
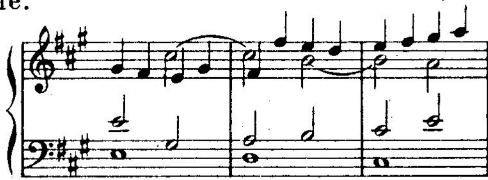
Lorsqu'on peut faire en sorte que la syncope ne forme pas dissonance, la réalisation de la mesure correspondante est souvent moins difficile, car alors on se trouve plus libre de faire mouvoir la partie des blanches par degrés conjoints. Or la ligne des blanches est en général la plus malaisée à bien écrire dans un tel mélange. On s'efforcera de ne rompre la syncope qu'en cas d'absolue nécessité.

Dans le cas du retard 7 6 on tolère d'y ajouter la quinte (en blanche). Le chiffrage complet est alors $\begin{matrix}7 & 6\\ 5 & 6\\ 3 & (3)\end{matrix}$. La tierce (partie en noires) peut se mouvoir, et ne plus se trouver au 3e temps. Mais il est nécessaire que la quinte monte à la sixte.

Elle doit d'ailleurs arriver par mouvement conjoint ascendant, mais ce mouvement peut, à la rigueur, provenir d'une broderie:
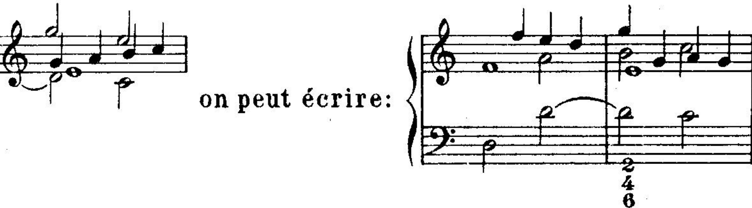


Toutefois la réalisation sera meilleure si cette quinte est précédée d'une blanche de passage, ou note réelle.



Ce procédé est extrêmement utile dans le cas d'un C. D. contenant beaucoup de mouvements conjoints, car alors la syncope y donne en général des enchaînements **7 6**, qu'il est fort difficile de réaliser purement (dans ces mélanges) lorsqu'on ne peut, de temps à autre, ajouter la quinte. — Il va de soi que la règle concernant les quintes de suite, s'applique toujours malgré la difficulté de cette sorte de contrepoint, — ainsi que celle interdisant l'octave directe sur la résolution de la syncope (nous n'en avions pas parlé, parce que cette règle est si usuelle que la chose nous semblait évidente).

La quinte ajoutée peut d'ailleurs se trouver dans le renversement de **7 6**; ainsi, au lieu de:



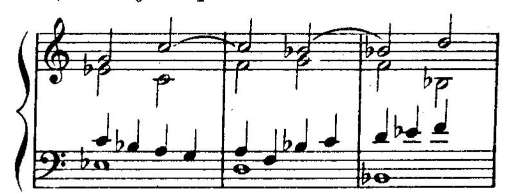
Toujours avec la même obligation pour cette quinte, d'arriver et de se résoudre par mouvement conjoint ascendant.

Dans l'avant-dernière mesure, on n'emploie en général pas ce moyen, parce qu'il conduit à doubler la sensible.

7 6 5
5 6 3
3

Toutefois, nous y avons eu recours en des contrepoints dans le mode mineur, parce qu'il nous a semblé (avec la disposition adoptée) que cette doublure de sensible, à cet endroit, n'était pas d'une sonorité fâcheuse.

La quinte ajoutée pourrait à la rigueur se trouver plutôt dans la partie en noires: dans ce cas elle doit arriver par mouvement conjoint ascendant, et se résoudre *au 3e temps*, simultanément avec la syncope.



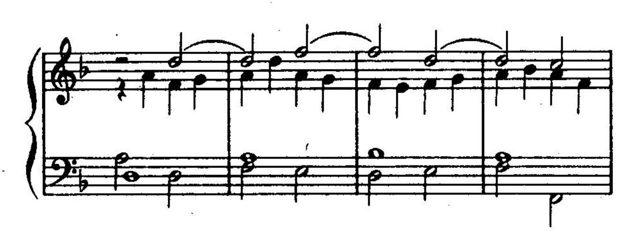
Mais c'est d'un usage à la fois moins courant et plus délicat à pratiquer.

L'exemple précédent donne des quintes entre ténor et basse, *mi♭ si♭, ré la.* La 1re est formée avec le *si♭* de passage, mais la seconde étant sur le 1er temps, on doit, rigoureusement, les compter. Toutefois j'ai gardé cette ligne, préférablement à [musical notation] plus correct mais d'une moins bonne ligne, parce que ce cas des *quintes par notes de passage* (lorsqu'elles ne sont pas immédiatement consécutives) est matière à discussion, lors du *mélange à 4 parties.*

En effet, cette espèce de contrepoint étant fort difficile, on peut se trouver tenté d'adoucir la rigueur des règles. Or cette rigueur doit rester inflexible lorsqu'il s'agit de quintes ou d'octaves *réelles,* insuffisamment séparées,–et même si ces quintes ou ces octaves sont par mouvement contraire. Mais si l'on veut adoucir un peu la règle, que ce soit seulement pour ces quintes par notes de passage; cela parce que, vraiment, l'oreille *n'entend* pas ces quintes et qu'alors, si c'est uniquement *l'oeil* qui les *voit,* cela n'a pas d'importance.
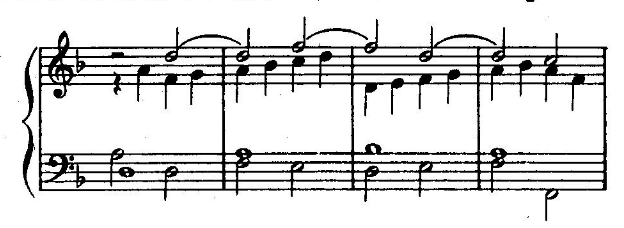
Reste le cas de certaines octaves avec le temps faible de la partie des syncopes. Il y a peut-être une certaine part de convention à les admettre, mais cette convention ne manque pas de logique puisque le temps faible de la syncope, dans les leçons d'harmonie, ne compte pas pour évaluer les fautes, et qu'on se reporte à l'écriture sans syncope.

J'écris donc:



Entre la 2de et la 3e mesure, il y a des octaves (soprano, contralto: ré, fa) sur le temps faible de la syncope. On peut d'ailleurs contester cette façon de réaliser, car le ré et le fa sont des notes réelles de l'accord; mais ayant l'impression que les octaves en question ne s'entendent pas, la convention me paraît admissible. Toutefois je conseille à l'élève de toujours chercher des variantes en pareil cas–ce sera un excellent exercice.
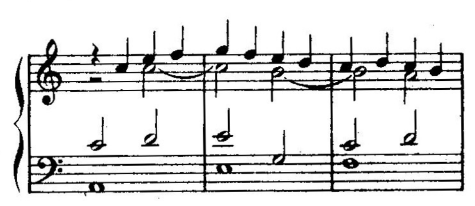
Ici, on sera tenté, naturellement, d'écrire: [musical notation] mais cela donne une redite *très mauvaise* avec la 4e mesure. On réalisera donc plutôt de la façon suivante:



Ce qui donne une bonne rencontre de notes *mi, do, fa* avec *la,* au 3e temps de la seconde mesure.

Il nous faut maintenant attirer l'attention de l'élève sur ce fait, qu'aucune note n'est *harmoniquement insignifiante* dans un contrepoint de cette sorte. Les mouvements aisés (ou relativement aisés, car la perfection en cela est bien difficile à atteindre avec ces mélanges) ne suffisent pas. Souvent il faut changer une ou deux notes parce qu'elles ne conviennent pas à l'enchaînement des accords.
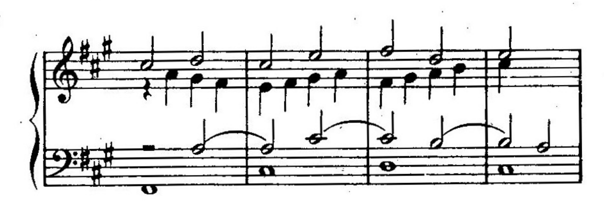
Exemple:



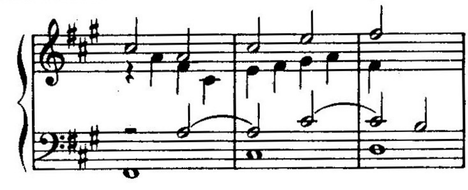
A la seconde mesure, le *fa* est gênant, non pas tant parce qu'il passe sur les deux *mi*, ce qui serait possible en soi, qu'à cause de l'harmonie évoquée par ce *fa* suivi du *si* du contralto. De plus, on peut trouver à redire à la rencontre directe *ré mi* (T. S.) de la 1re mesure. J'ai donc modifié ce passage comme il suit, en transposant d'ailleurs afin de lui donner plus de douceur:

(Il est entendu que j'admets, de temps à autre, les sixtes majeures, surtout de dominante à 3e degré. — Quant au mouvement du soprano, théoriquement un peu disjoint, il reste vocal et l'on ne doit pas craindre de l'écrire).

Autre exemple:



L'enchaînement de la 1re à la seconde mesure est fort délicat à bien réaliser. Or avec le ré♮ et le sol♯ de cette 1re mesure, l'accord de sixte de la seconde *sonne mal*. Il fallait, nécessairement, trouver autre chose. Ce triton *sol♯ ré* avait quelque chose *d'agressif* alors que l'enchaînement de 5 sur fa♯ à 6 sur do♯ exigeait une réalisation plus *sereine*. J'ai donc modifié ainsi:



Et l'impression est toute différente.

Quant aux quintes *la mi, do♯ sol♯*, inutile de redire qu'*elles ne comptent pas:* le sol♯ est de passage.

Je ne multiplie pas les exemples, ces deux-ci suffiront à montrer quelle est la *subtilité* de cet art du *Mélange à 4 parties*, lorsqu'on le veut musical. Et il faut qu'il le soit.

Quant aux règles, il est évident que ce sont des *conventions* (qu'on a faites aussi logiques que possible). Elles fournissent un moyen d'entraînement pour le style_qui sera beaucoup plus libre_de la fugue et du choral. Et d'ailleurs, la ***règle du jeu*** peut varier légèrement d'un professeur à l'autre; il n'importe: l'essentiel est de se tenir à la règle qu'on s'est, dès le début, imposée; qu'elle soit assez sévère pour vous contraindre à ***chercher***, _mais pas trop stricte cependant: je veux dire qu'il ne faut pas ligotter l'élève trop serré, par des proscriptions exagérément étroites: voire parfois presque vexatoires et antimusicales, telles que: 1º les interdictions ***trop rigoureuses*** à l'égard des rencontres de notes. 2º la phobie des fausses relations de triton. 3º celle des quintes ou des octaves ***directes***. 4º l'obligation (que je n'admets point) de commencer et de finir sans aucun croisement. 5º la défense d'écrire des sixtes majeures, même alors qu'elles seraient musicales, et d'intonation facile._Certains pédagogues voudraient aussi, dit-on, que dans la partie en noires il n'y eût aucun mouvement disjoint au passage d'une mesure à l'autre. Cela est vraiment absurde et l'on n'aboutit de la sorte qu'à contraindre l'élève à de mauvaises harmonies,_s'habituant ainsi à de la mauvaise musique. Or, je le répète pour terminer: la qualité de la musique (c'est-à-dire, dans le cas présent, celle de l'harmonie puisque par définition les mélodies doivent être chantantes et qu'on les suppose telles dans la réalisation de l'élève), l'excellence des enchaînements harmoniques, leur bonne relation avec les lignes mélodiques, la *musicalité* enfin d'un contrepoint, ***cela est de toute importance***.(1)

On se demandera peut-être pourquoi dans cet ouvrage je n'écris point d'exemples à 5, 6, 7, 8 parties. Mais l'intérêt en est de second ordre. Etudiez plutôt (cela vous sera fort utile), l'harmonie à cinq parties réalisée par J. S. Bach en quelques unes de ses fugues. D'ailleurs, au-delà du "5 parties", le contrepoint a le gros inconvénient d'exiger des règles trop adoucies, et de ne permettre que rarement des mélodies intéressantes. Avec les règles strictes, c'est un casse-tête, peu musical... Un élève qui a réalisé avec soin la série complète(2) des exercices à 2, 3 et 4 parties, est en général suffisamment entraîné pour se mettre à la fugue. Alors la recherche même du ***contresujet*** lui fait travailler le contrepoint renversable sans qu'il ait à l'étudier dans les exercices trop théoriques *en cette matière* (et trop secs) du contrepoint d'école.

Quant aux contrepoints en imitations sur ou sous un chant donné, il est fort difficile d'en écrire de bons si l'on veut rester dans le style du *fleuri strict*, _et mieux vaut peut-être aborder directement les imitations avec l'étude même de la fugue. Rappelons-nous que le contrepoint n'est pas un but en soi, mais une gymnastique préparant à l'assouplissement d'écriture qu'exige la fugue, comme aussi à l'indépendance des parties en matière de composition musicale,_une indépendance, d'ailleurs, respectant la bonne harmonie.

S'il est regrettable, pour un jeune musicien, de croire que son "génie" remplacera facilement une technique absente, il ne faut pas cependant que la recherche de cette technique lui fasse perdre du temps, si elle l'égare vers de théoriques et stériles réussites d'"imitations rétrogrades par mouvement contraire". Le maître sera déjà bien satisfait si l'élève garde l'énergie de poursuivre jusqu'au bout, ***avec conscience*** et ***musicalité***, l'étude des contrepoints à 2, 3 et 4 parties.

Les exemples qui suivent sont: 1º des mélanges à 4 parties en majeur, d'autres en mineur. Ceux-ci en plus grand nombre (seize, contre douze en majeur); mais il est un fait certain: les chants mineurs, parfois, sont plus faciles à traiter que les majeurs, à cause des diverses interprétations harmoniques qu'ils comportent.

2º Nous terminons par les "fleuris": fleuri dans une partie,_dans 2 parties,_ dans 3 parties.

---

(1) Si l'on se montre plus strict que je ne fais, relativement aux quintes par notes de passage, aux octaves ou quintes directes, on est alors obligé d'admettre deux accords par mesure, et même parfois des octaves par mouvement contraire. Je préfère être plus rigoureux là-dessus, comme aussi quant à la valeur des lignes mélodiques.

(2) J'entends par là, qu'il n'aborde une nouvelle espèce qu'après avoir acquis une aisance raisonnable pour celle qu'il va laisser.



Mélanges à quatre parties._Majeurs.

(1) Le *la* aigu donne une plus jolie ligne, mais il est dangereux de commencer par une note si haute.

(2) Unisson sur le temps faible de la syncope.

(3) Quinte ajoutée à 7 6, par mouvement conjoint ascendant.

(4) Terminaison un peu haute et qu'il faut chanter en "voix mixte". Les fins de contrepoints avec le retard 7 6 sont souvent fort difficiles dans cette espèce de mélanges.

(5) Tout à fait exceptionnellement, nous indiquons ici l'emploi d'un enchaînement par *quintes successives* qui ne s'entendent guère. Mais il est entendu que c'est libre, et qu'on ne devra le tolérer aux élèves que *par exception*.

(6) Rencontre par mouvement direct de *sol*♯ contre *la*, adoucie par le *mi* du contralto.

(7) Noter cette rencontre.

(8) Noter aussi l'effet d'adoucissement produit par le *do* (soprano) contre *ré* et *mi*♭.
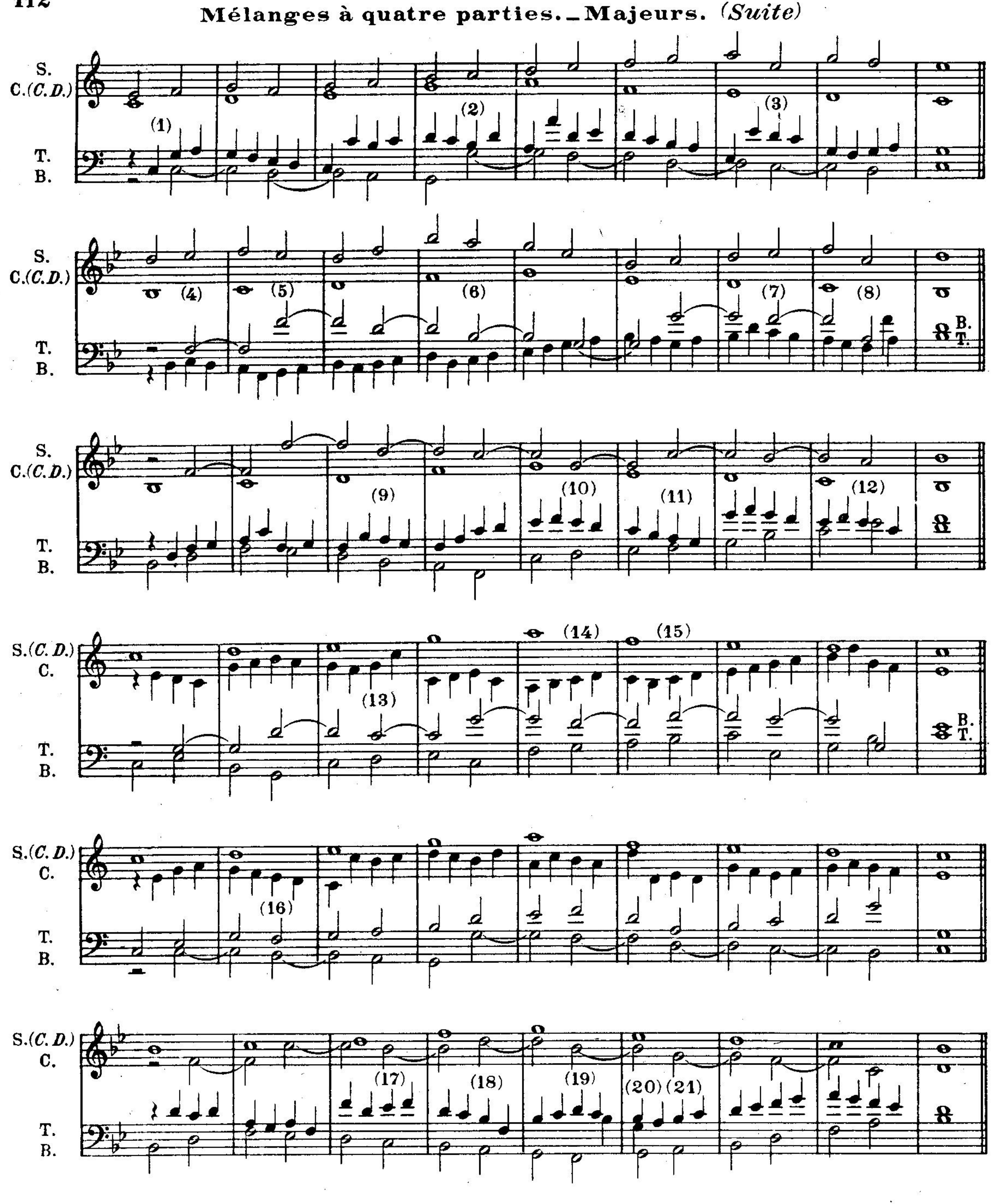
(9) L'unisson se trouve excusé par la gamme montante.

(10) *Fa* est haut pour contralto; on pourrait supposer cet exercice transposé en *ré*, ou bien écrire *do* au lieu de *fa*.

Noter les rencontres (11) (12) (13) (14).

(15) Quinte (*mi*♭) ajoutée, dans le renversement de 7 6._On pourrait transposer aussi cet exercice en *ré*.

Mélanges à quatre parties. _ Majeurs. *(Suite)*



(1) On pourra reprocher à la ligne des noires d'être composée de compartiments de deux mesures. _ Quand il y a une *ligne en gamme* aux blanches, les noires sont en général plus difficiles à bien réaliser.

(2) Rencontre possible seulement si le ténor reste au second plan par rapport au soprano. Au piano elle est moins admissible qu'aux voix.

(3) La rencontre de 9e est adoucie par le *mi* du soprano.
Noter les rencontres (4) (5) (6) (7).
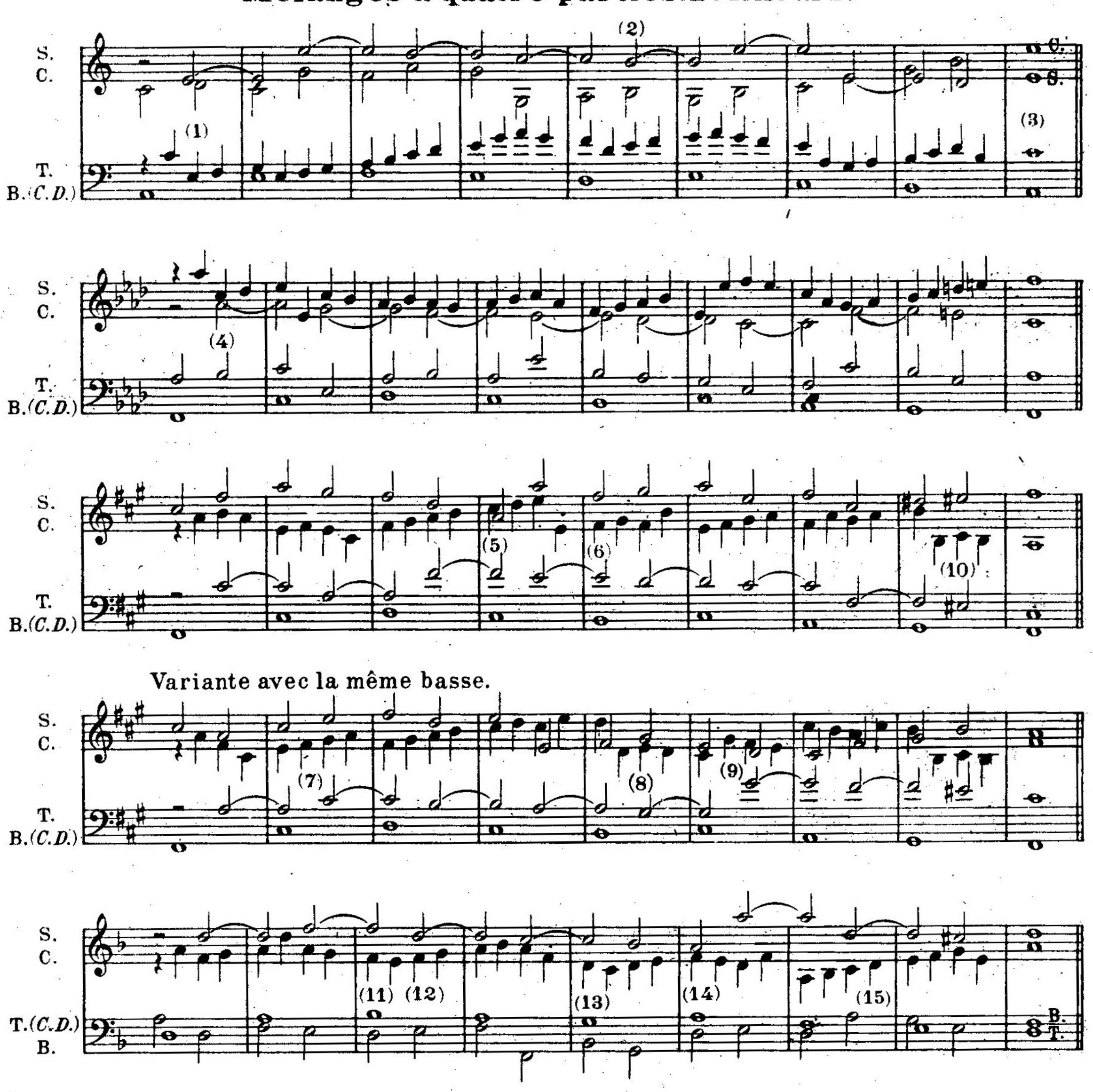
(8) Le *fa* est un peu haut et la tessiture est trop étendue. On aurait pu écrire *la*, à la basse; mais la ligne est tellement meilleure avec *fa!*
Noter les rencontres (9) (10) (11).

(12) Les parties sont trop voisines les unes des autres, et le croisement à la dernière mesure est contestable. Mais c'est le chant donné, et avec la ligne montante de la basse il était impossible de faire autrement. Ou bien il faudrait changer presque tout le reste de la basse.
Noter les rencontres (13) (14) (15).

(16) Cet enchaînement, un peu lourd, n'est admissible que joué (ou chanté) avec douceur, et *p*.
Noter les rencontres (17) (18) (19) (21).

(20) La version inférieure *(si♭ sol)* donne une ligne meilleure, et à cause de cela (en raison aussi du mouvement conjoint de la basse) on peut avoir cette doublure de la basse dans l'accord de sixte, moyen assez fréquent en contrepoint (ainsi que dans les *Chorals* de Bach).

Mélanges à quatre parties. _ Mineurs.



(1) Aucun inconvénient à attaquer le *mi* contre le *ré*.

(2) Quintes par notes de passage, que nous admettons. La sonorité est un peu vide au piano; avec les voix il faut compter sur le *ré* de la basse pour garnir.

(3) Cette terminaison hypodorienne doit être chantée *pp* et légèrement ralentie.

(4) Rencontre qui serait à la rigueur possible par mouvement direct (en partant du *la*♭ du médium) et qu'adoucit le mouvement contraire.

(5) Il n'y a pas d'impression de $\frac{6}{4}$; le *fa*♯ du ténor est assez en dehors, pour que l'on en comprenne le rôle mélodique._ Je ne reviens pas sur les quelques sixtes majeures que l'on trouvera çà et là.

(6) Quinte directe entre parties extrêmes, que contrebalancent le mouvement opposé du contralto et la force du retard 4 3. C'est une licence que l'on peut admettre dans le mélange à 4 parties, si elle se présente musicalement.

(7) Ces quintes par notes de passage me semblent devoir être permises; l'accord est nettement $\frac{6}{3}$ sur *do*.

(8) La quinte ajoutée donne forcément la doublure de *sol*♯ mais la tonalité évolue vers *ut* ♯ *mineur* (puis vers *fa* ♯). Le *mi* noire adoucit, je crois, l'effet de la doublure.

(9) Le double croisement du ténor avec le soprano et le contralto, et du soprano avec le contralto, n'est pas fréquent; on peut le faire ici à cause de l'importance de la partie de ténor.

(10) Ici encore, il y a doublure de sensible (*mi*♯). La disposition de l'accord, et le fait que cela se produit dans le mode mineur, permettent *dans ce cas* cette écriture, qui *en principe* est à éviter. Mais le contrepoint est essentiellement question d'espèce, lorsqu'il s'agit de sonorité et de musicalité. Et la doublure de la sensible n'est pas une interdiction absolue, comme l'est celle des quintes ou des octaves *réelles*.
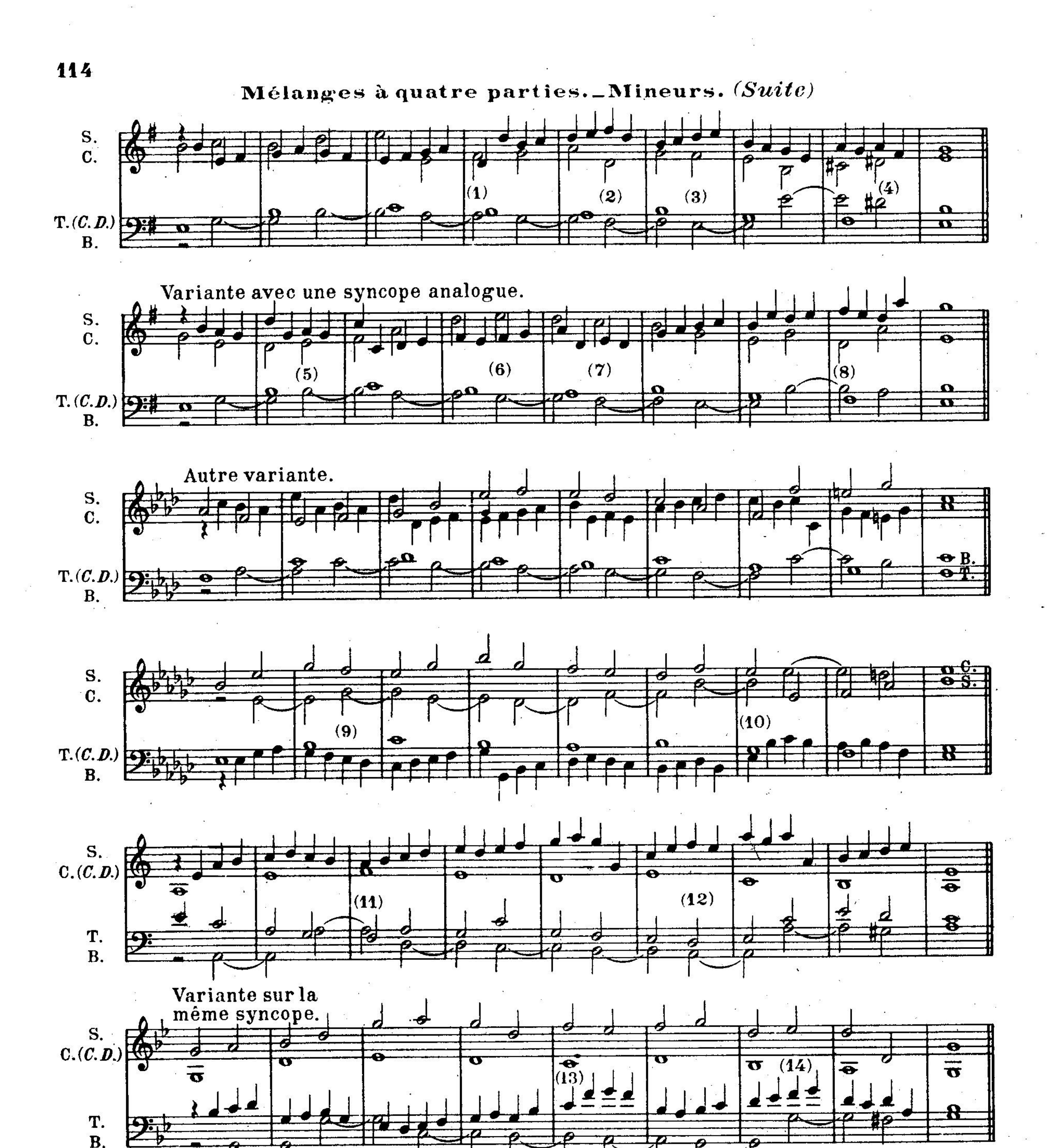
(11) Octaves entre noires et syncopes, cas déjà examiné précédemment. De même, (15).

(12) Noter cette rencontre.

(13) Il semblerait meilleur d'écrire *sol* au 1er temps, mais alors avec *si*♭ au 3e la sonorité est bien plus mauvaise que celle du retard $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 6 & —\\ 3 & —\end{smallmatrix}$.

(14) Nécessité de rompre la syncope._ Noter la rencontre du 3e temps.

Mélanges à quatre parties._Mineurs. *(Suite)*



(1) Quinte ajoutée (*fa*♯), dans le renversement de 7 6.

(2) (4) Doublures de sensible, voir la note (10) de la page précédente.

(3) Noter cette rencontre. De même (5) (6) (7).

(8) Terminaison hypodorienne, qui conclut un peu dans le vague. L'exemple suivant donne une fin avec la sensible (le *mi*♭ noire, 4e mesure, suppose 2 accords à la mesure précédente).

(9) Rencontre à noter.

(10) 7e en 3 notes à la partie des syncopes. C'est la seule partie où l'on puisse, exceptionellement, tolérer une 7e en 3 notes disjointes. L'intonation d'ailleurs est facile, avec les harmonies par accords parfaits données dès le début de la mesure.
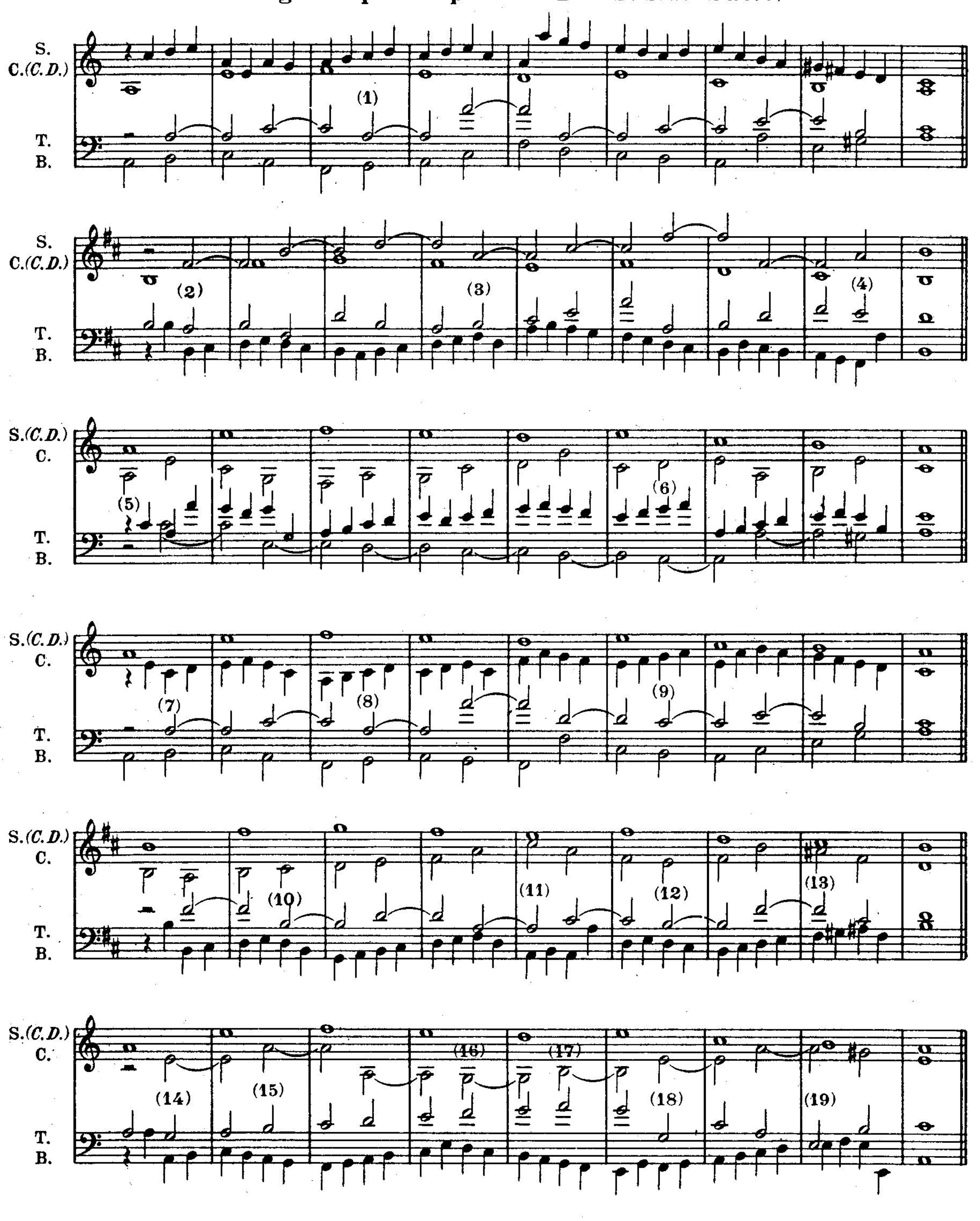
(11) C'est le cas des octaves, déjà vu plus haut, avec la syncope. Cette sorte d'octaves est la seule, à mon avis, qu'on puisse tolérer dans les exercices de contrepoint. Encore se trouve-t-il certainement des professeurs qui les interdisent. Mais peut-être vaut-il mieux les admettre, car ces mélanges de contrepoints à 4 parties sont déjà bien assez difficiles ainsi, lorsqu'on veut se montrer sévère au sujet de la musicalité, du choix des harmonies, et de la qualité des lignes.

(12) La rencontre *la ré* n'est possible qu'à la faveur du *fa* du soprano.

(13) Il aurait mieux valu éviter l'unisson; en outre, la ligne des noires (à cet endroit) n'est pas aussi souple qu'on le voudrait.

(14) Noter cette rencontre.

Mélanges à quatre parties._Mineurs. *(Suite)*



(1) (2) (3) (4) Noter ces rencontres.(La broderie (2) n'est possible qu'avec le *si*, ronde, quittant à la 2e mes.)

(5) Il semblera plus logique de supposer les blanches au ténor et les noires au contralto. Toutefois la partie de noires étant plus intéressante, on l'a confiée au ténor, dont la voix est plus en dehors.

(6) Noter cette rencontre.

(7) (8) (9) Noter ces rencontres.

(10) et (12) Noter ces rencontres.

(11) (13) Octaves entre les noires et la syncope, se produisant avec la seconde partie de la syncope. Cas déjà étudié plus haut.
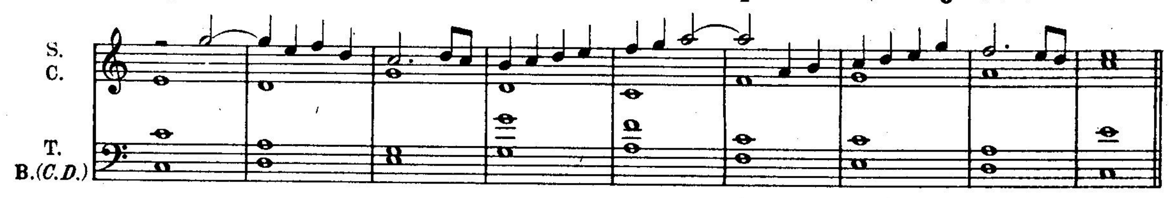
(14) (15) (16) (17) Noter ces rencontres.
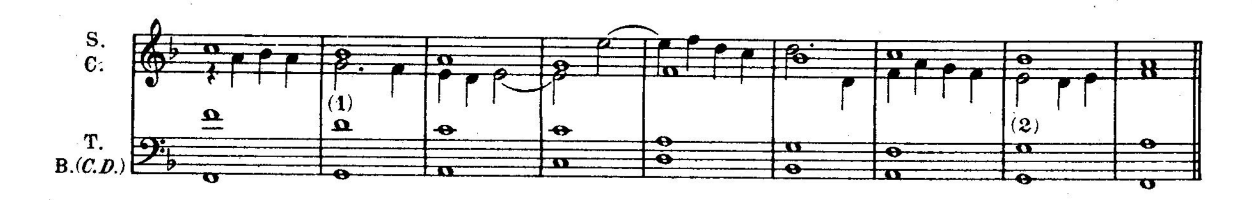
(18) Cette rencontre pourra sembler un peu risquée, mais provenant du saut d'octave du *sol* au ténor elle reste admissible, surtout avec le *mi* du contralto. Il serait assez mauvais, pour l'éviter, d'écrire *mi fa sol mi* à la basse (indépendemment des 8^{ves} entre soprano et basse).
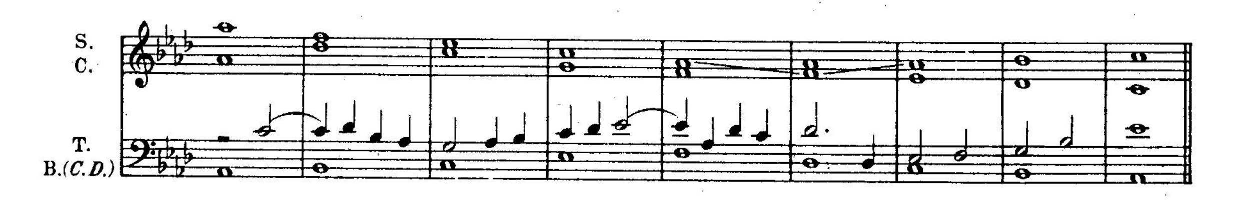
(19) La broderie *mi fa* contre *mi*, n'est possible que parce que le *mi* du ténor ne reste pas en place. Encore n'y a-t-on recours que dans un cas difficile comme celui de cette mesure.
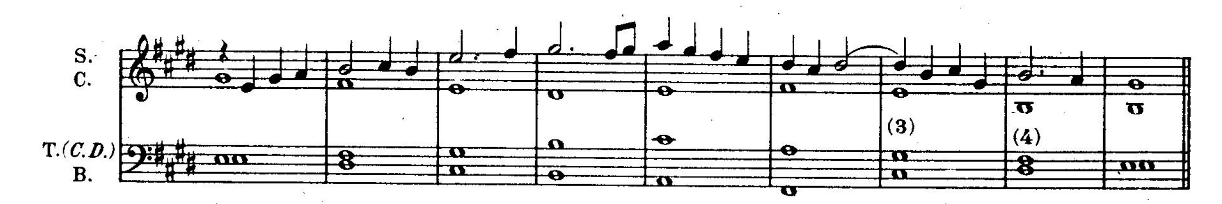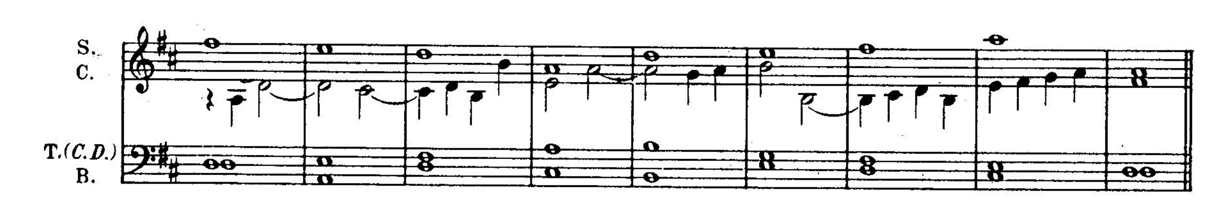


Quatre parties.–Fleuri dans une partie.–Majeurs.
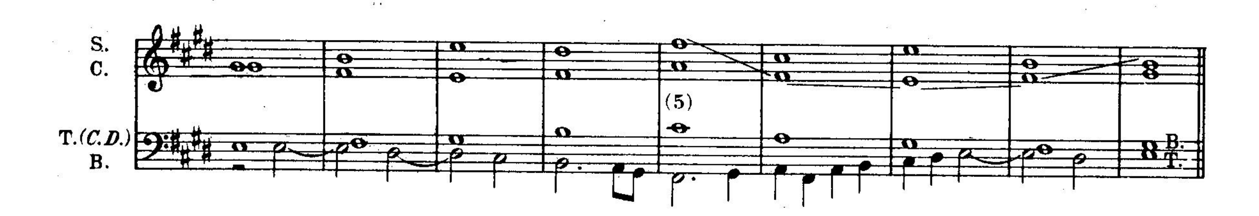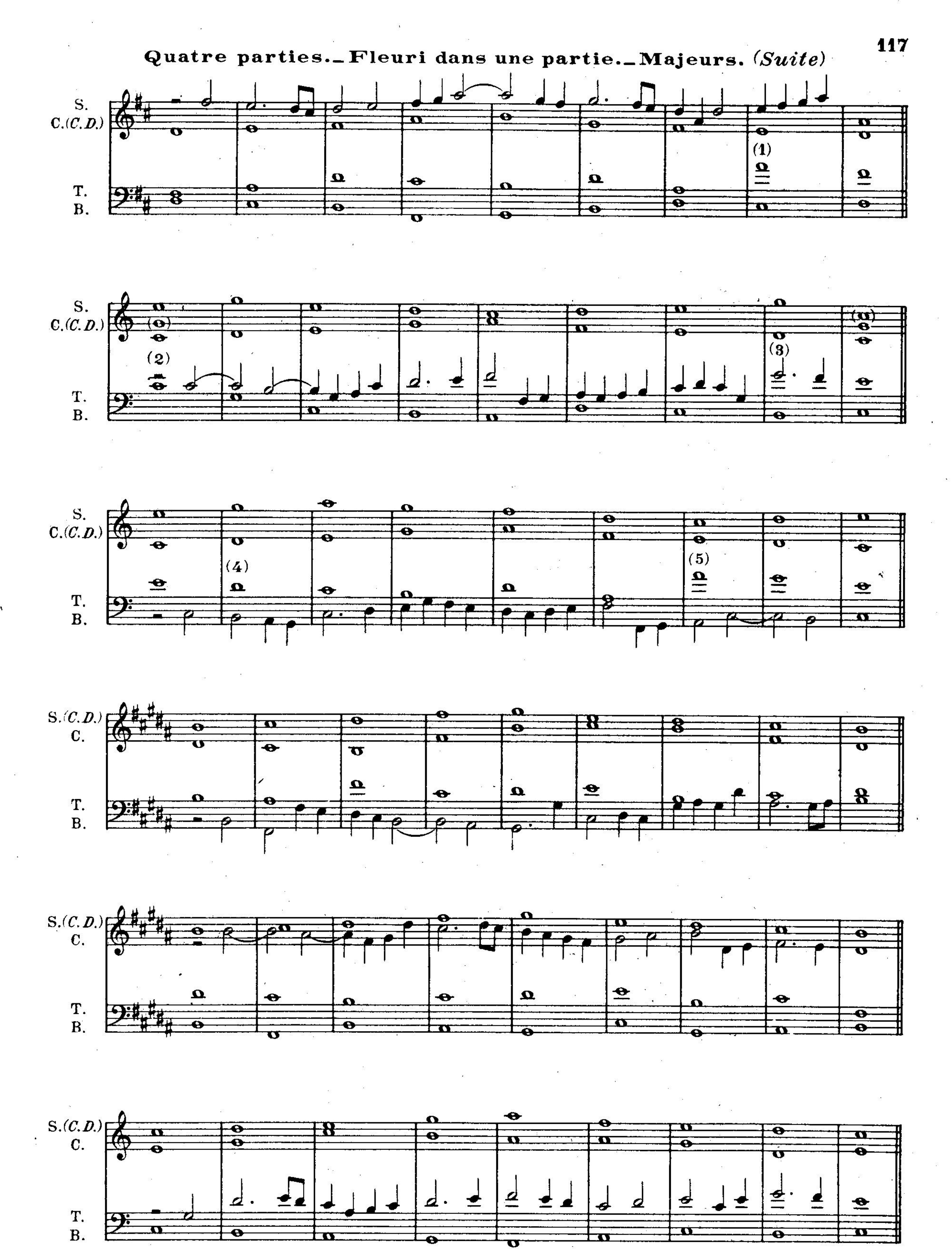












(1) Noter que l'accord parfait sur ce 2ᵈ degré est le plus souvent préférable à l'accord de sixte.

(2) L'accord de sixte pour terminer est assez traditionnel; la ligne du ténor est meilleure avec *sol la* qu'avec *si♭ do*, et ce mouvement conjoint permet de doubler la basse *sol*. Avec l'accord parfait, l'harmonie est cependant meilleure.

(3) Je ne reviens pas sur les échappées de cette sorte, qu'on ne pense pas assez souvent à écrire.

(4) Bien qu'il ne faille, en principe, point répéter le même rythme, on peut (surtout si c'est à distance) écrire deux fois: 𝅗𝅥. ♩, pour éviter un froid. (*si la* en blanches, par exemple).

(5) Pour juger de la valeur d'une ligne mélodique donnée, il convient de le faire en ne la séparant pas de l'harmonie réalisée. Ici la ligne du soprano serait peut-être contestable si, sous les *ré*♯ et *fa*♯, *fa*♯, il y avait l'accord de dominante ou l'un de ses renversements. Mais la présence de l'accord parfait de *fa*♯ mineur sous le premier *fa*♯ change complètement les choses et la ligne ainsi prend un caractère beaucoup plus stable et plus naturel. On trouvera peut-être cette analyse un peu subtile; pourtant elle me semble nécessaire pour établir la distinction entre les deux cas.



(1) Partie de ténor en arpège, à la fin: mais cela reste mélodique, et bien préférable à des notes répétées.
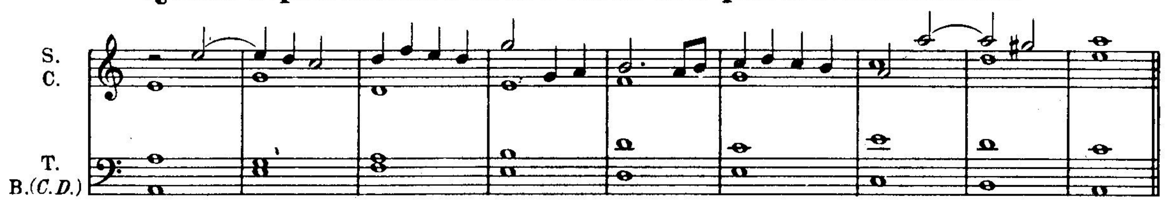
(2) Le *sol* (variante du soprano, dans le médium) donnant un saut d'octave, nous finirons cette variante par *do* afin de ne pas avoir deux sauts d'octaves trop symétriques.
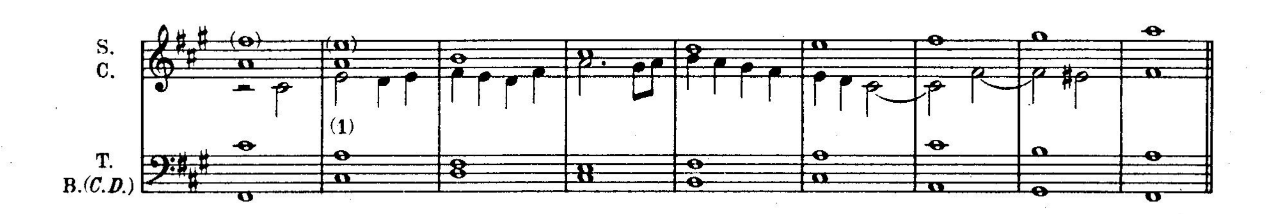
(3) L'octave directe sur *sol* est très admissible en raison du *sol* déjà entendu. De même (5).
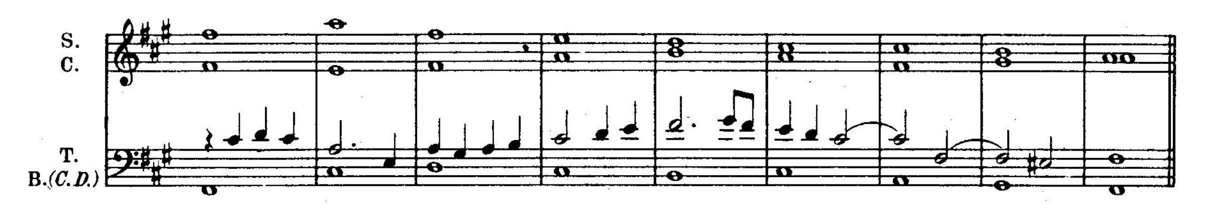
(4) L'unisson est admissible ici à cause des mouvements contraires et conjoints.
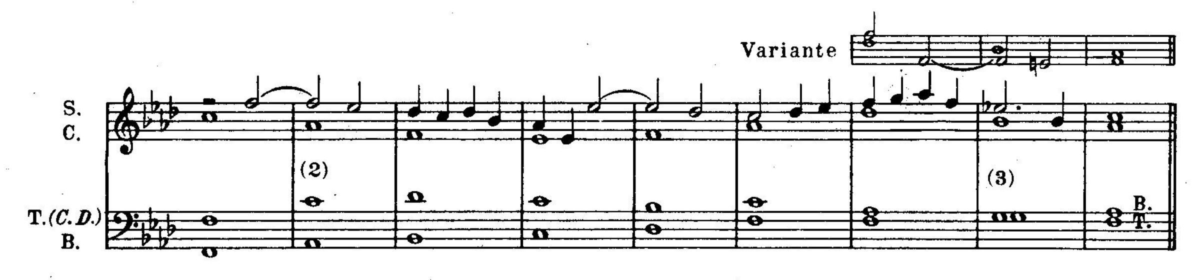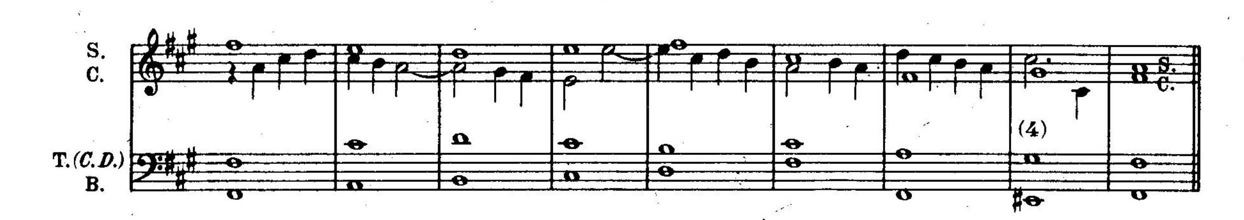


Quatre parties. – Fleuri dans une partie. – Mineurs.
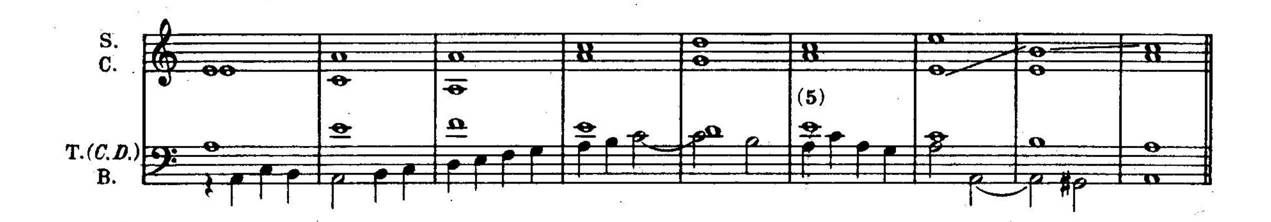












---

(1) La version entre parenthèses évite la répétition du *la* et la ligne est, somme toute, aussi bonne.
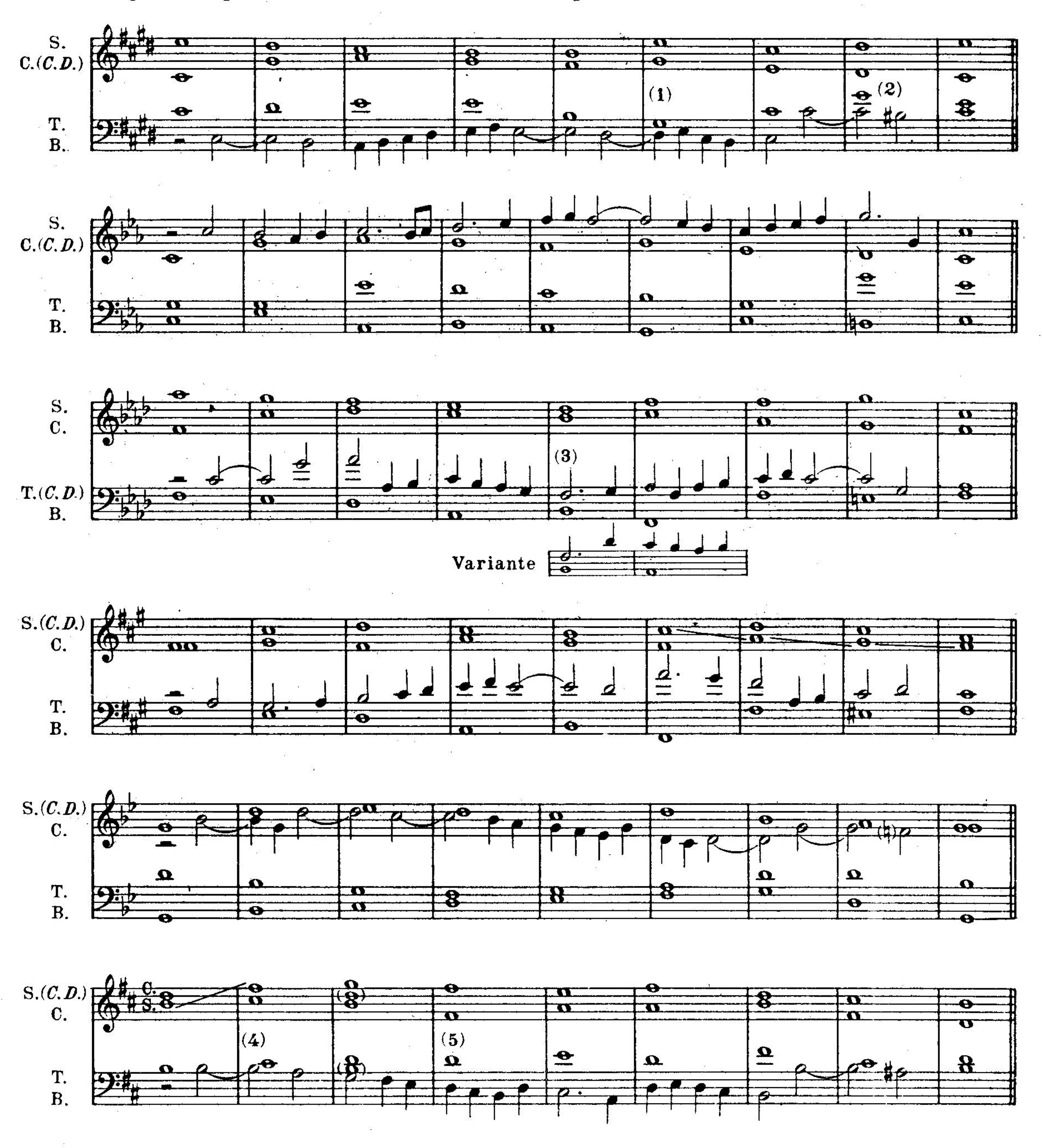
(2) Je ne vois pas qu'il y ait lieu d'interdire le mouvement direct de la basse et du ténor, d'autant qu'il est contrebalancé par ceux, en sens inverse, du soprano et du contralto.

(3) Unisson, parce qu'il eût été dommage de ne pas garder le mouvement ascendant et conjoint de la basse.

(4) On serait tenté d'écrire *do♯ si la* pour finir, au contralto. Mais cela serait monotone à cause des autres *la* déjà entendus après des *si*.

(5) Le retard *si la* était tentant, mais avec le *la* du contralto il serait trop libre et d'autre part on ne peut écrire que *la* au contralto.

Quatre parties. _ Fleuri dans une partie. _ Mineurs. *(Suite)*



(1) Octaves résultant de l'échappée *(mi do)* entre soprano et basse. _ Nous admettrons ces octaves, comme nous faisons pour celles de la forme: (conformément aux usages actuels, et tout en reconnaissant que cette tolérance pourrait être supprimée à la rigueur, car le contrepoint fleuri n'est pas le plus difficile qui soit. _ Cependant, si l'on se montre sévère sur la qualité de la musique, des rythmes et des lignes, il n'est pas si aisé que l'on croit).

(2) Même remarque que plus haut, pour l'arpège du ténor.
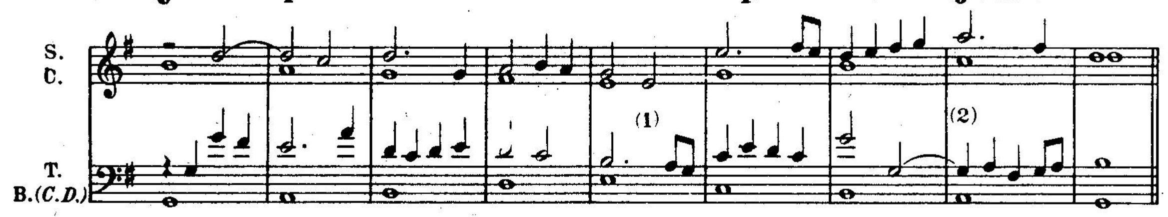
(3) La variante évite la similitude des quartes de la basse _ d'ailleurs possibles à la rigueur, et que nous conservons dans l'exemple suivant.
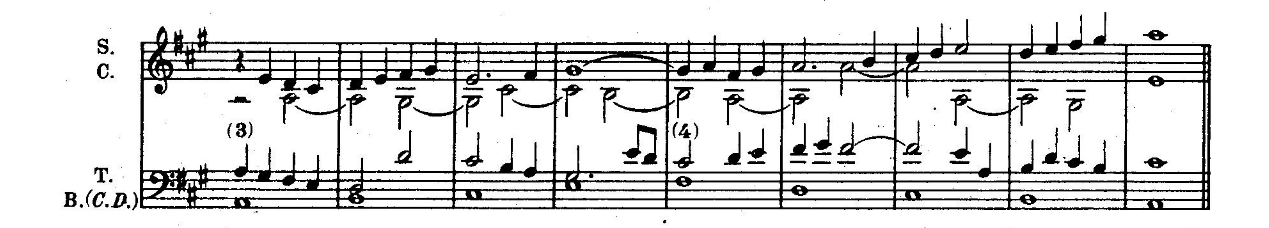
(4) Il faudrait ici adopter des *nuances différentes* pour le soprano et le contralto, afin de bien distinguer ces deux lignes, sans quoi l'on aurait une impression d'octaves avec le chant donné. _ On corrigerait ce passage en écrivant: etc. au contralto, mais ce serait bien monotone. _ Ou bien alors il faudrait changer tout le reste.
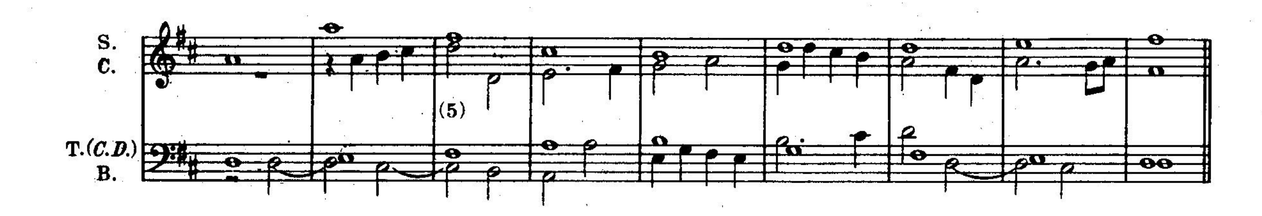
(5) Voici une octave directe permise, selon la règle. Et cependant c'est tout juste si elle ne sonnerait pas un peu creux, parce qu'il n'y a pas de mouvement contraire au ténor, et parce qu'*elle se produit sur le 3e degré,* ce qui est toujours un cas à surveiller de près. _ Comme conclusion, il vaudra mieux adopter la version entre parenthèses: *ré* au contralto, *si* au ténor.
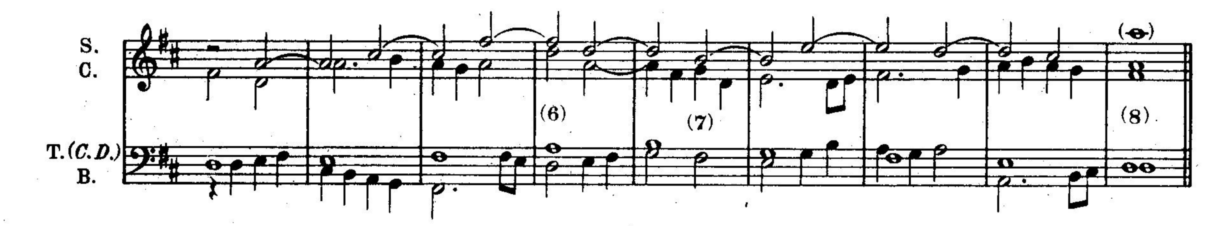


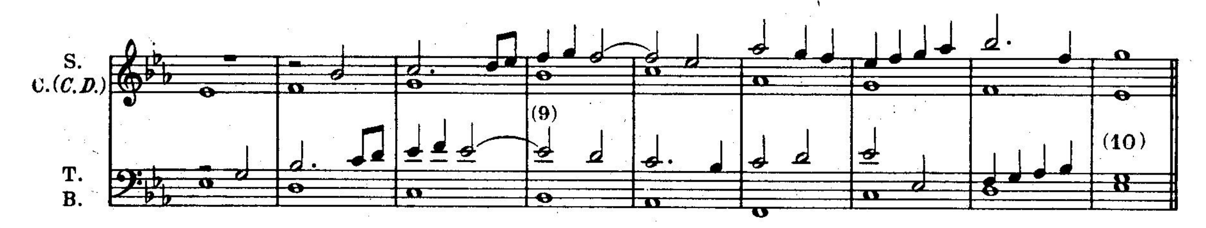
Quatre parties.—Fleuri dans deux parties.—Majeurs.











---

(1) On compterait, pour être rigoureux, les quintes *la mi, do sol* (ténor, contralto), la 2de étant au 1er temps de la mesure.—Mais le *mi* en croche a bien peu d'importance. Si l'on veut les éviter, on écrira *sol* noire à la place de *la sol* croches.

(2) Octaves *(sol la)* par échappée.

(3) Noter bien toutes les rencontres de cet exercice. Pour varier, j'écris ici en *syncopes* l'une des parties de rondes.

(4) Il n'y a pas réellement redite de rythme parce que les noires se continuent de la 5e à la 6e mesure.

(5) Aucun inconvénient d'écrire deux mesures de syncopes. L'échappée *do♯ ré* serait maladroite ici car le reste de la mesure (3e et 4e temps) serait froid.

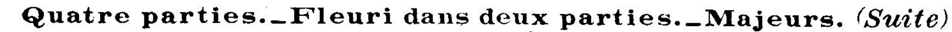
(6) A jouer très uni et *pp*—à cause de l'harmonie que l'on a ici.—*Rondes en syncopes.*
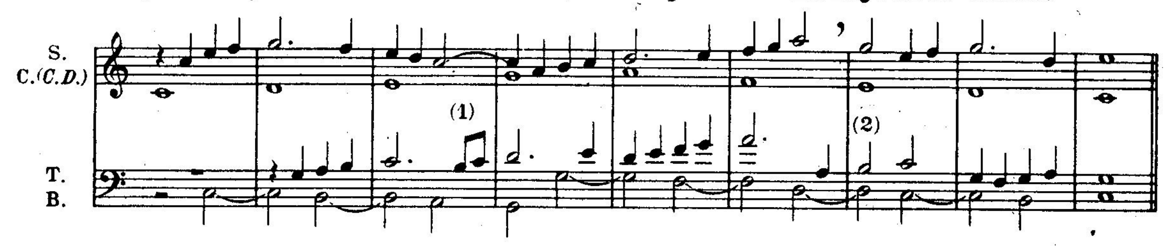
(7) Noter 1° l'utilité de l'échappée pour avoir un mouvement contraire avec la basse, 2° l'utilité de la blanche de passage à la basse pour éviter des octaves entre *sol* et *mi* (contralto, basse).
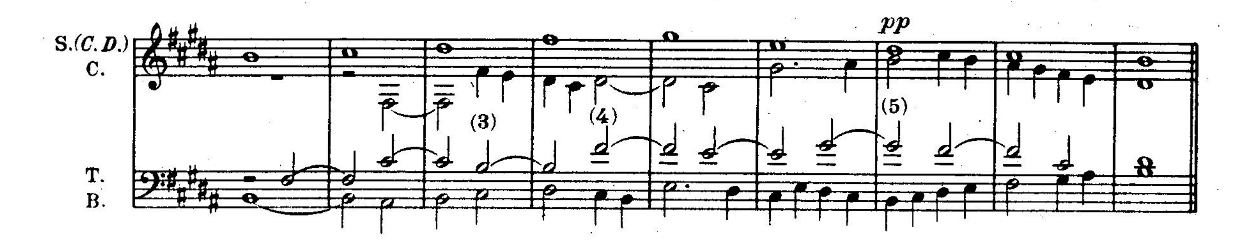
(8) Le *la* aigu donnerait une bonne ligne mais il est un peu dangereux à écrire et mieux vaut se contenter du *la* du médium.
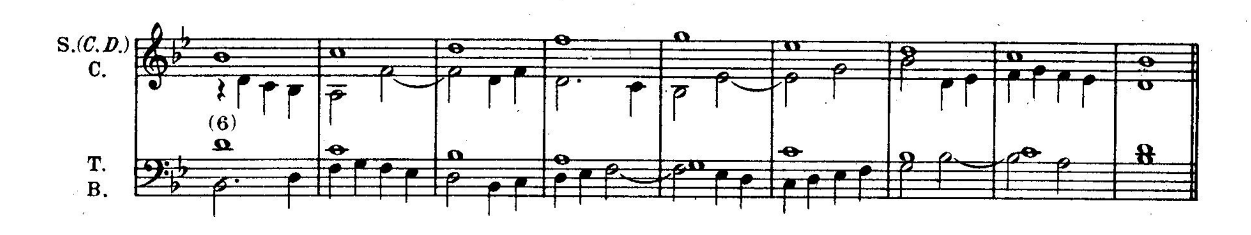
(9) Rigoureusement, on doit compter ces quintes *(sol ré, si♭ fa)*. Mais je les ai conservées, *exceptionnellement*, à cause de l'imitation entre ténor et soprano.

(10) Cet échange entre soprano et ténor ne doit pas être considéré comme donnant des octaves; il est important de le noter.
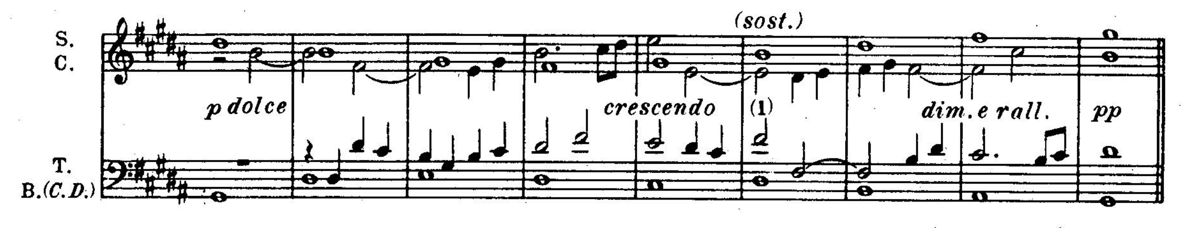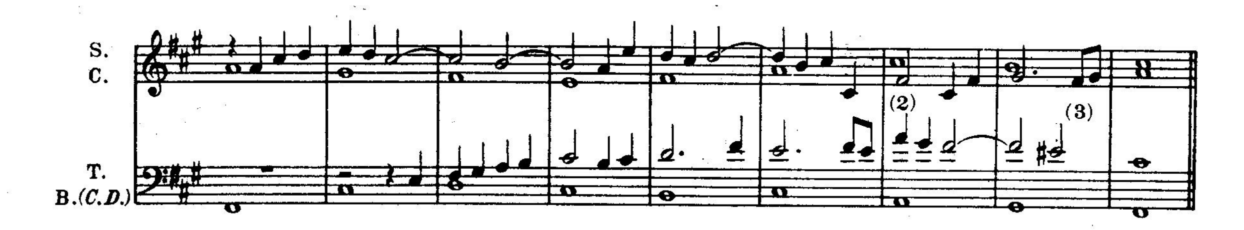








(1) *Si la* en croches aurait donné des octaves *(si, la)* entre basse et ténor.

(2) Quinte ajoutée, donnant l'accord de seconde._ Dans cet exemple ainsi que dans le suivant, on voit que les rondes accompagnant le chant donné sont en syncopes.

Noter les rencontres (3) (4) (5) (6).

Quatre parties._Fleuri dans deux parties._Mineurs.
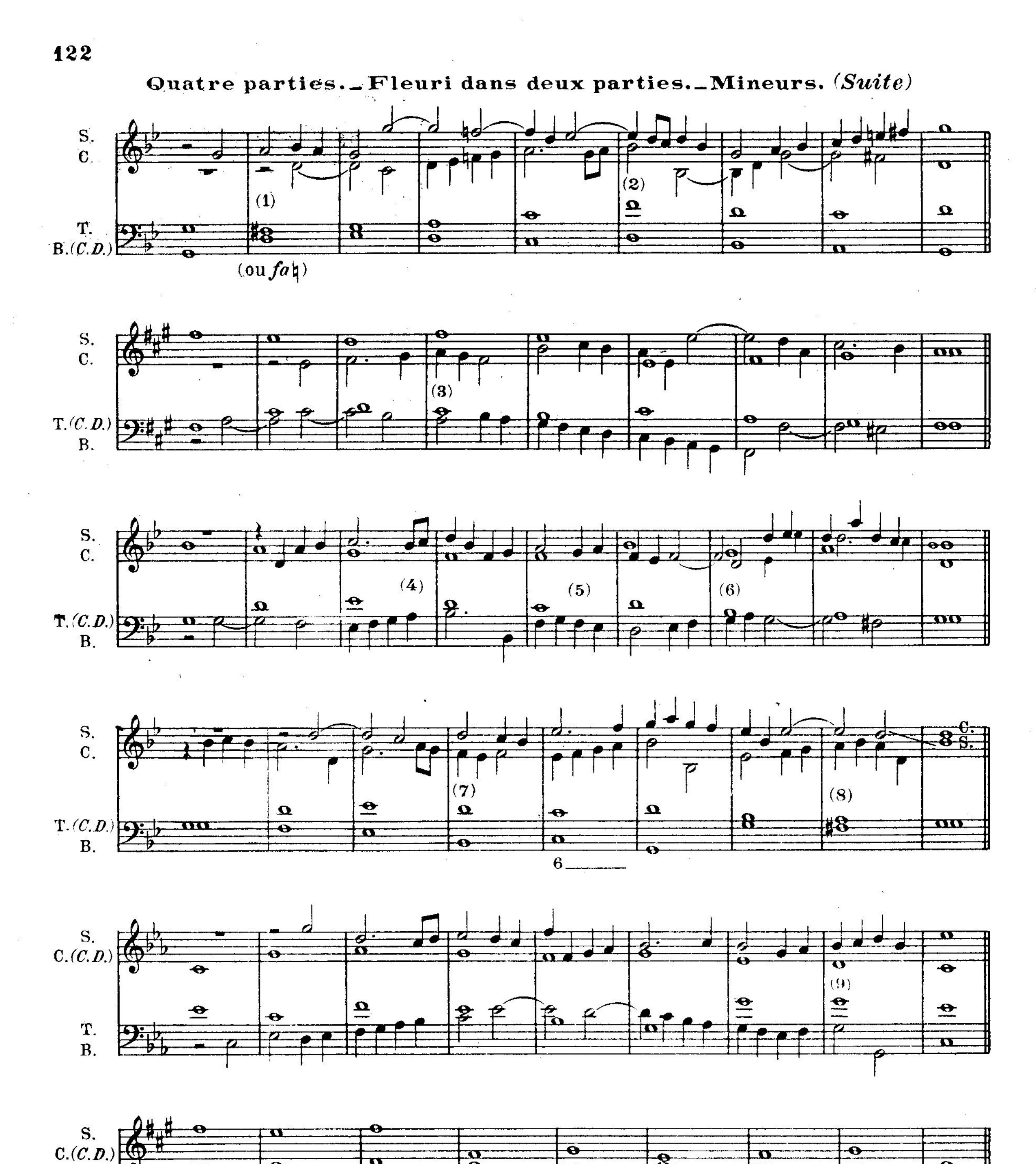




(1) Le fait de mettre des nuances à l'exécution d'un contrepoint est tout à fait normal; en réalité on devrait en indiquer à chaque exemple.

(2) L'importance de la partie de ténor est très grande ici, et comme il est dans le haut de la voix, la nuance se fera tout naturellement.
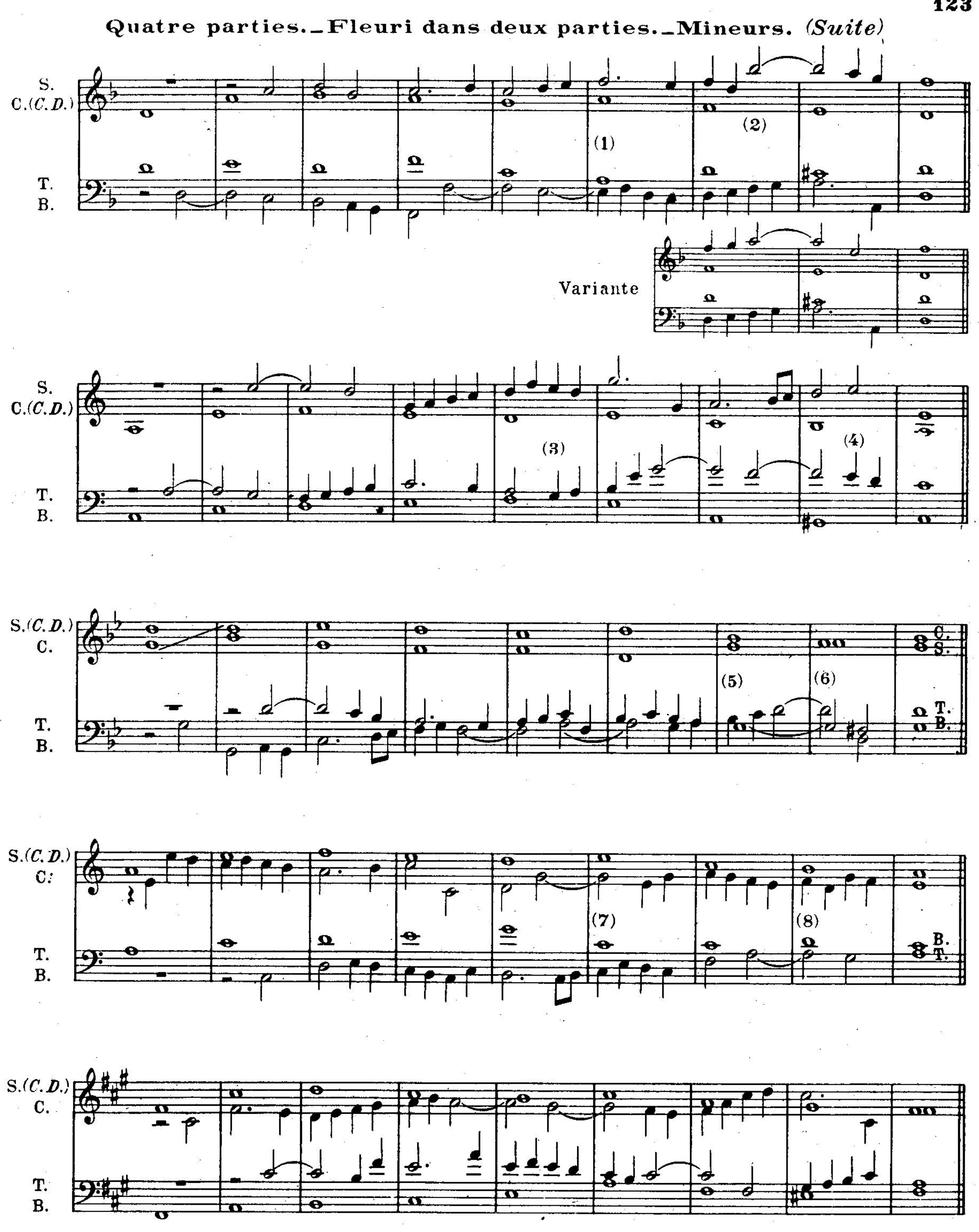
(3) Noter cette rencontre, qu'il n'y a pas lieu de craindre.

Quatre parties._Fleuri dans deux parties._Mineurs. *(Suite)*



(1) Pour mon goût, je préfère *fa*♮.
(2) *Do*, échappée avec *ré*, note de passage. La vraie résolution, *ré*, n'arrive qu'au 3e temps.
(3) A jouer *p* et sans lourdeur.
Noter les rencontres (4) (5) (6).
(7) Le *mi*♭ contre le *ré* du ténor reste encore une broderie très possible.
(8) Accord de 7e diminuée préparée, d'ailleurs tout à fait régulier.
(9) Mieux vaut écrire ces deux *sol* au ténor, que *sol si*♭ *sol* (haut) *mi*♭.
(10) Contrepoint à chanter *pp*, à cause de la tessiture grave du contralto et de la basse, et du caractère de cet exercice.
(11) Ici le croisement du ténor aura pour résultat de mettre sa partie très en évidence, mais il n'y a pas de mal dans ce cas, à cause de l'importance de sa mélodie.

Quatre parties._Fleuri dans deux parties._Mineurs. *(Suite)*



(1) Octaves par échappée *(ré.mi♭)*; nous avons dit que nous les tenons pour admissibles.

(2) Un peu haut pour soprano, mais en raison de l'allure expressive de la ligne et de l'importance de ce *si♭*, cela nous a semblé possible.

Noter les rencontres (3) (4).
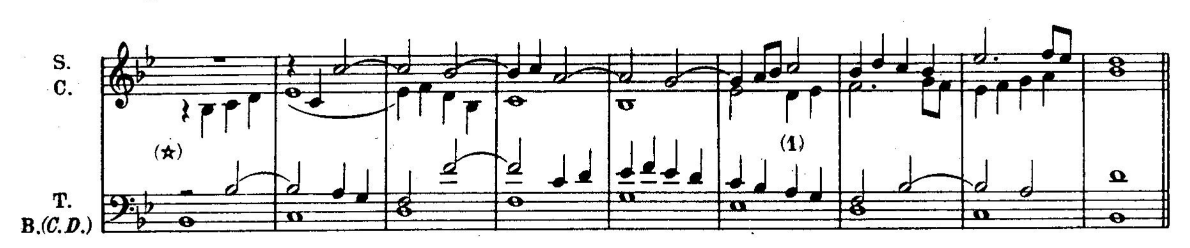
(5) On peut, à l'une des parties en *fleuri*, avoir parfois une ronde. Il faut dans ce cas que cette partie en fleuri ne soit pas immédiatement voisine de l'une des deux parties régulières en rondes.
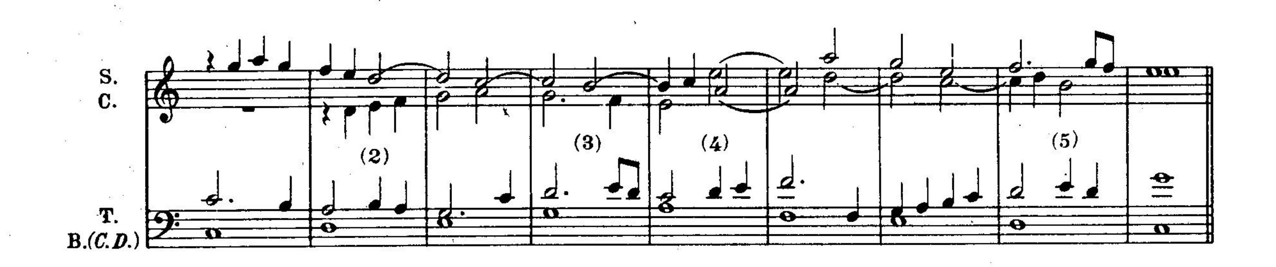
(6) L'unisson est obligé ici, avec le mouvement montant et conjoint du contralto._Il est préférable au *ré* d'en haut, qu'on pourrait d'ailleurs écrire.
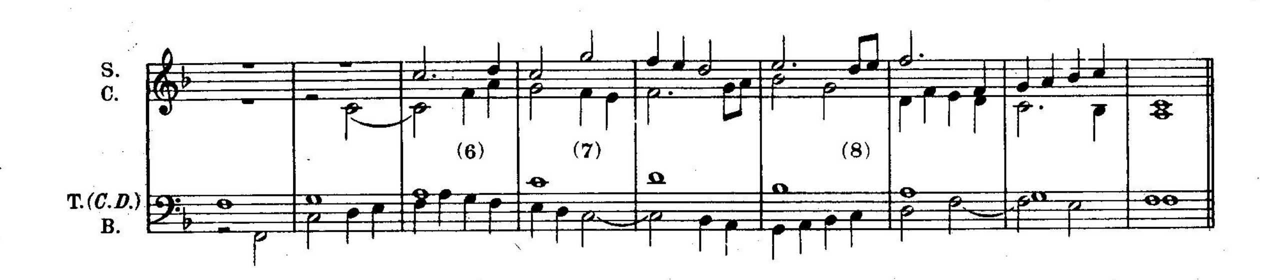
(7) Je n'écris pas *sol fa* en noires, mais *sol* blanche (au contralto) à cause de *sol fa mi* par quoi se termine la ligne de cette partie (il faudrait d'ailleurs changer la basse et supprimer des noires au contralto).

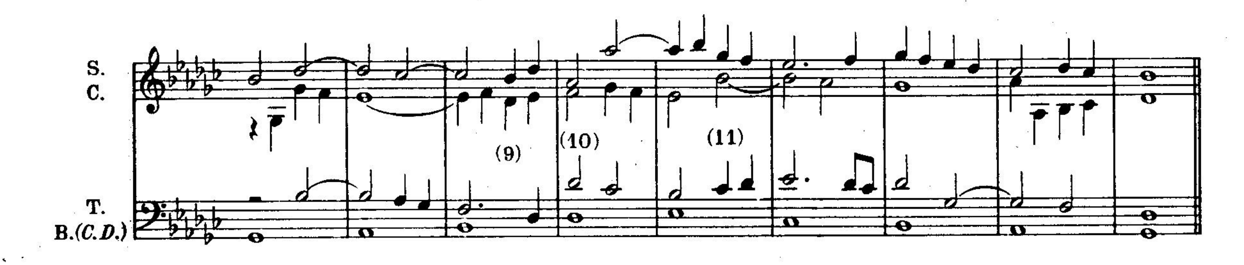
(8) C'est {2 4 6 résultant de la quinte ajoutée, avec terminaison hypodorienne.

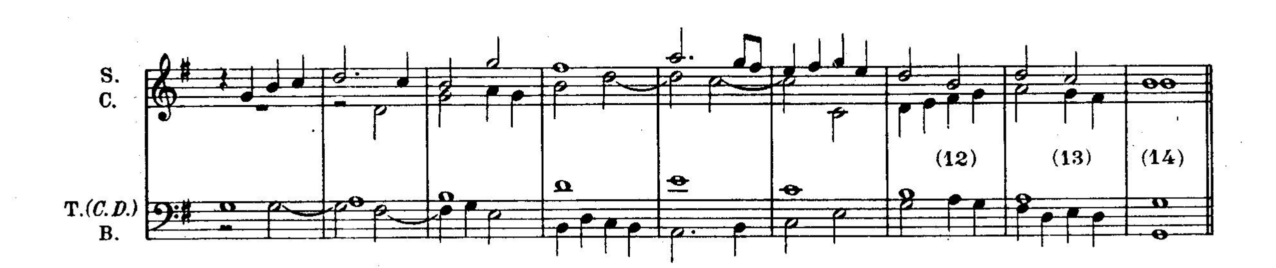
Quatre parties._Fleuri dans trois parties._Majeurs.











(☆) Noter le double retard, 3e mesure du 1er exercice de cette série. Cette sorte de retard est admise dans le *fleuri*. Voyez, de même, à la mesure de (9).
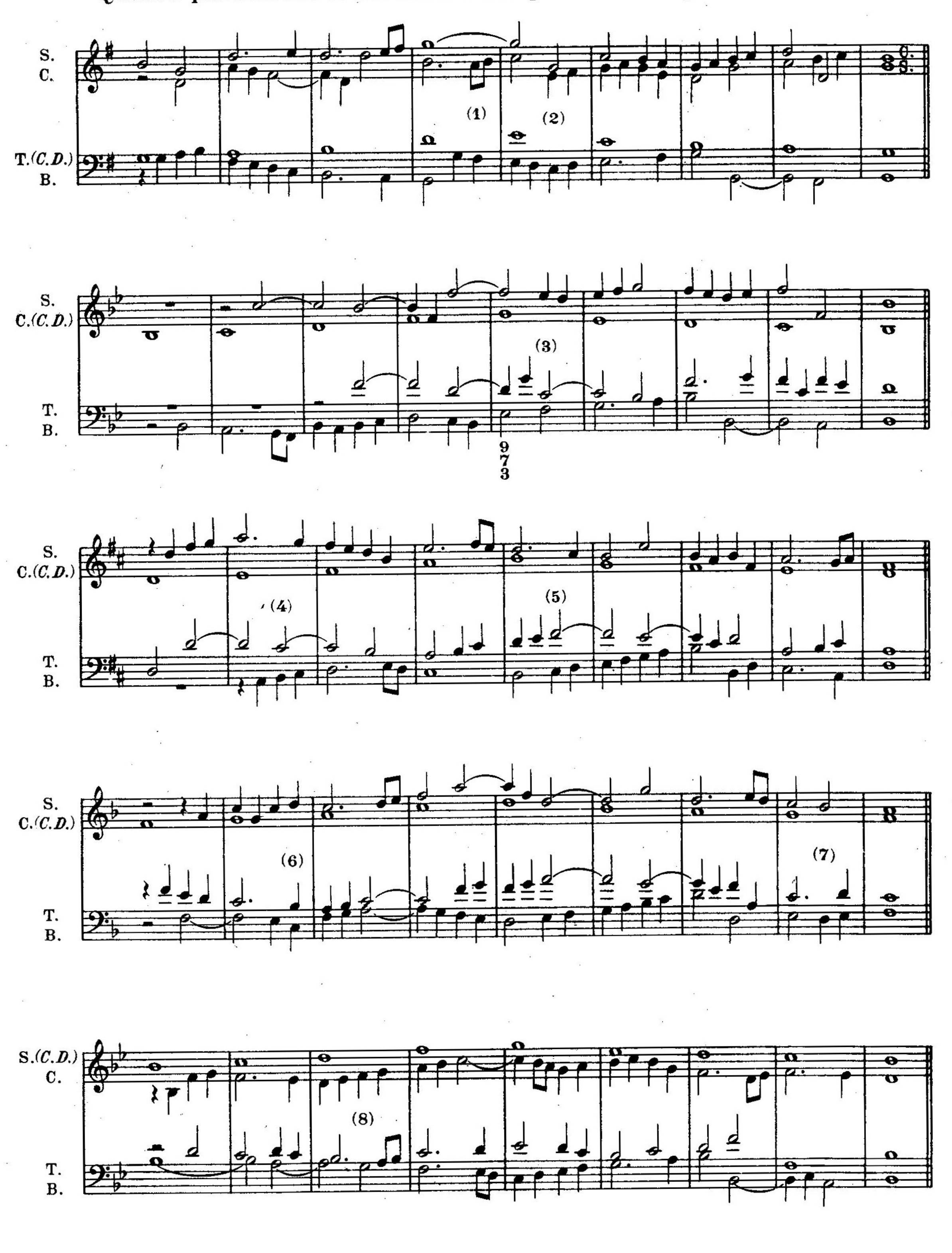
Noter les rencontres (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (11).

(10) Octave directe avec note commune (par changement à l'octave).

Noter les rencontres (12) (13).

(14) Je préfère éviter le retour sur le *sol* du médium, à la basse.

Quatre parties._Fleuri dans trois parties._Majeurs. *(Suite)*
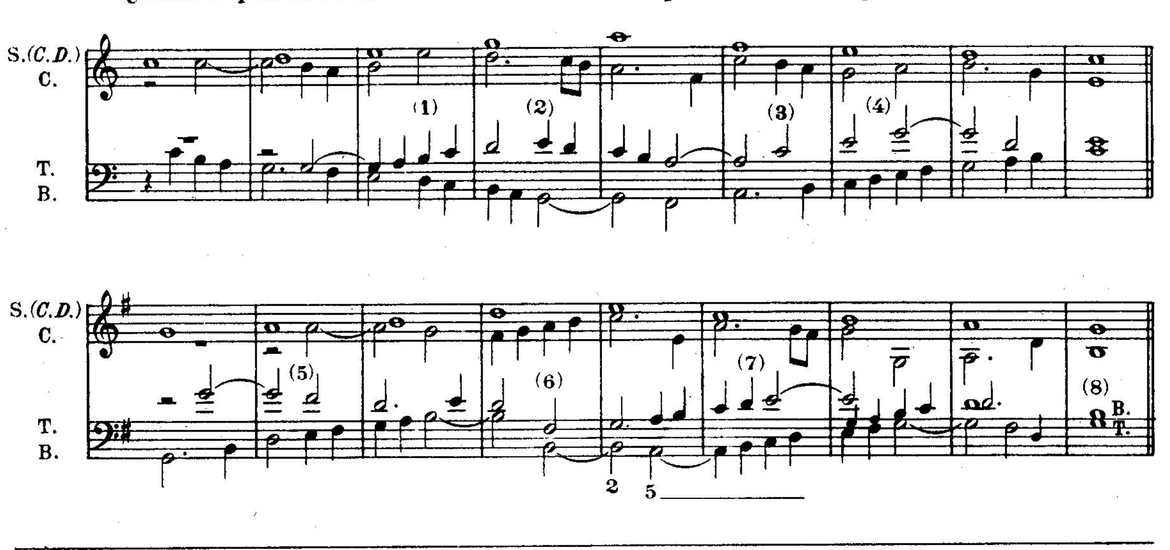


(1) Noter les rencontres (1) (2) (3) (4) (5) (7).

(6) Le mouvement des parties donne un accord de 9e de dominante (sans la sensible); cela se présente rarement. La résolution sur la tonique n'a point trop, ici, de caractère "accordéon", à cause de l'absence de cette sensible, et parce que le *ré* est en réalité une broderie.

(7) Cette rencontre serait assez dure, si l'on n'avait le *sol* et le *si♭* tenus, qui l'adoucissent notablement.

(8) Noter cette rencontre et celles des trois mesures qui suivent.

Quatre parties._Fleuri dans trois parties._Majeurs. *(Suite)*



Noter les rencontres (1) (2) (3) (4) (5).

(6) Il est peu habituel de faire ainsi un assez grand saut, à la fois au ténor et à la basse. Mais la nécessité d'avoir le *si*♭ grave à la basse s'imposait, pour traiter en syncope le 1.er temps de la mesure suivante. Quant au ténor, son mouvement est meilleur ainsi que si l'on avait écrit: d'ailleurs possible, mais donnant certaine redite de rythme, surtout à cause du rythme de la 7e mesure.

(7) Les croches *sol fa* sont nécessaires car cette sorte de broderie n'est admise (et encore, pas par tous les professeurs) qu'avec ce rythme rapide, le *fa* n'étant pas note de l'accord, ni le *sol*.

(8) Le croisement donne une ligne meilleure à la basse. On peut l'éviter, naturellement, avec l'unisson sur *sol*. Mais cela fait une redite de la basse, à laquelle je préfère le croisement.
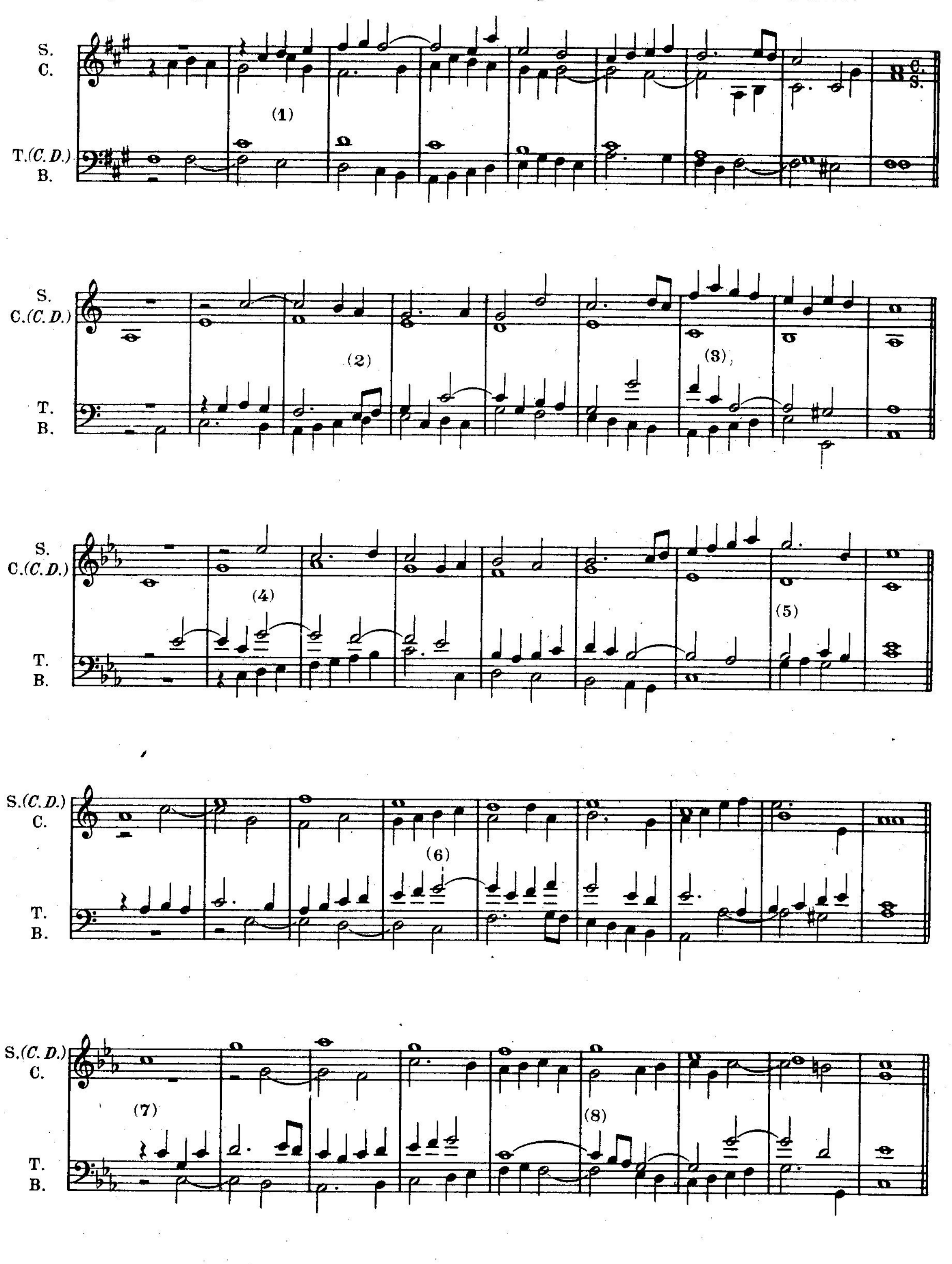
Quatre parties._Fleuri dans trois parties._Mineurs.

Noter les rencontres (1) (2) (4) (5) (6) (7) (8) (9).

(3) Aucune raison pour ne pas employer cette gamme descendante avec *mi*♯ et *ré*♯.

(10) On pourrait avoir *mi*♮ au soprano, mais je préfère de beaucoup ici le *mi*♭. J'ai déjà noté la quinte directe pour conclure, je n'y reviens pas (avec *mi*♮ le reste des parties serait à changer).

Quatre parties._Fleuri dans trois parties._Mineurs. *(Suite)*



Noter les rencontres (1) (2) (3) (4) (6). A la dernière mesure (après (3)) on peut avoir *mi*, ronde, à la basse (pour éviter le *mi* grave).

(5) Cette fin ne conclut pas aussi nettement que celle de l'exemple précédent. Il est bon de ralentir un peu, en diminuant. Mais pour une oreille habituée à l'hypodorien, elle n'a rien de déconcertant.

(7) Noter toutes les rencontres de cet exemple.

(8) L'analyse de cette mesure est très simple: le *fa* est retard du *mi*♭, l'accord étant $\frac{6}{3}$ sur *mi*♭, mais au 3e temps il y a un *la* de passage. Quant au dessin *do si*♭ *la*♭ (du ténor) il est mis à la place de *do, blanche*.

V_APPENDICE

Textes de *Chants donnés* pour les contrepoints.
Notes sur les *Chants grégoriens*.

Des chants donnés de contrepoint, il en existe de toutes sortes, pourrait-on dire. Certains traités les préfèrent longs et modulants; ceux sur lesquels nos exemples furent écrits sont courts; ils ne se prêtent qu'incidemment à des modulations. Quelques maîtres recommandent vivement l'usage de thèmes empruntés au Chant grégorien: ces thèmes ont l'avantage d'une beauté de ligne que ne possèdent point la plupart de ceux que l'on écrit (trop rapidement parfois) pour les élèves. Mais les *chants donnés* "grégoriens" portent en eux une harmonie qui est le plus souvent à base de modes grecs: *hypodorien*, *locrien* (que l'on confond en général avec le phrygien), *hypophrygien*, *hypolydien*. Les accords et les enchaînements que l'on écrit dans ce "caractère grégorien" peuvent avoir beaucoup de charme_un charme serein, avec un peu d'austérité, le tout convenant très bien au style du contrepoint rigoureux. Mais le maniement des modalités grégoriennes est fort difficile à l'élève inexpérimenté, d'autant plus que les traités d'harmonie publiés jusqu'à ce jour les ont laissés pour compte, par un inexplicable et très fâcheux oubli.

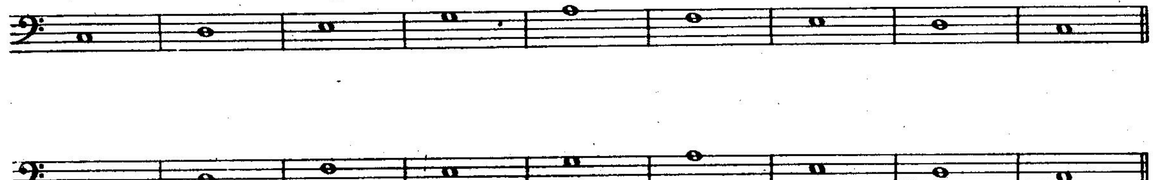
Il faudra donc que l'élève s'habitue à ces harmonies: de toute façon, je lui conseille de n'employer les chants grégoriens qu'après avoir acquis une bonne pratique de chaque espèce de contrepoint en majeur et en mineur "classiques".

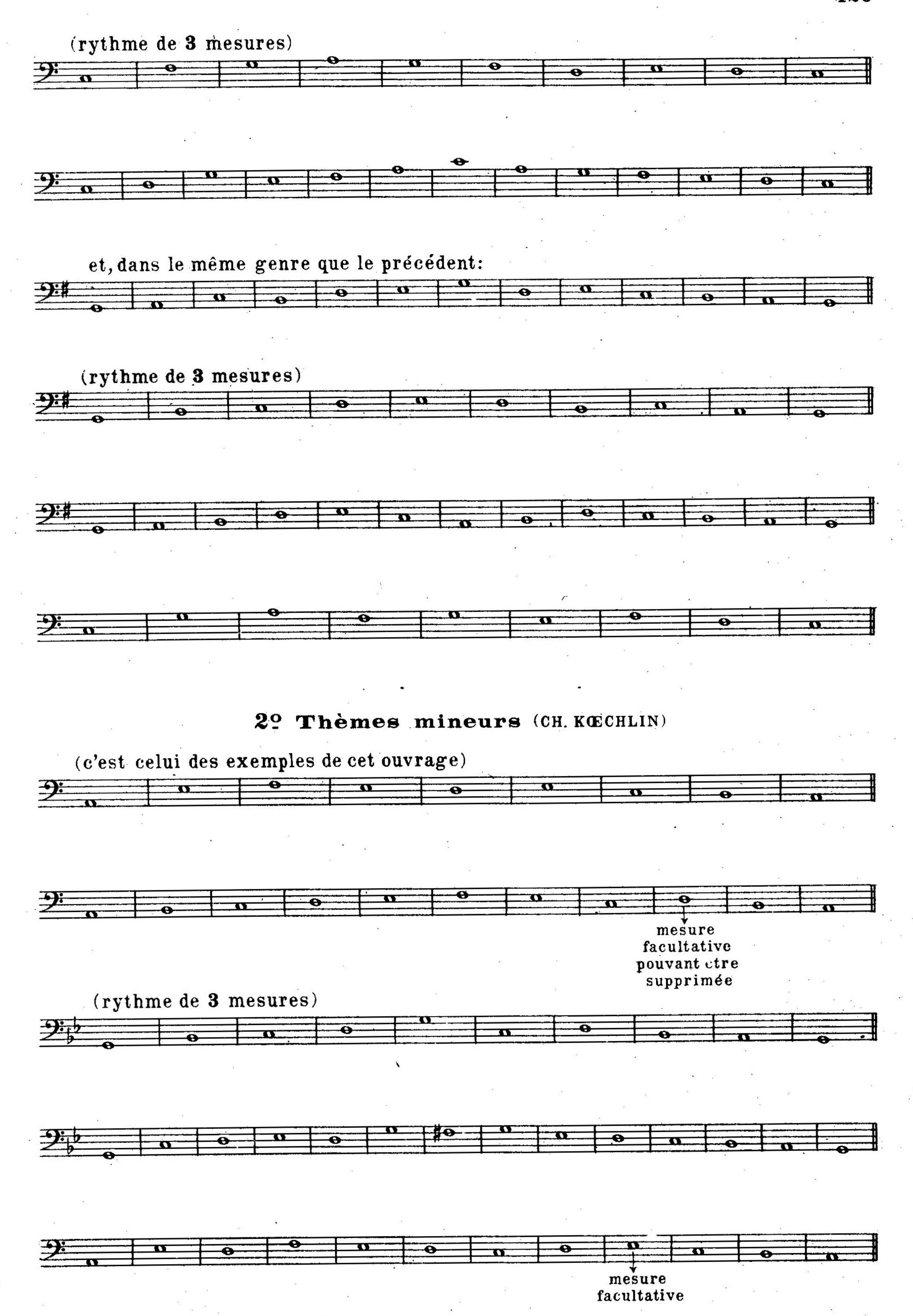
Il n'est pas *nécessaire*, peut-être, qu'un chant donné de contrepoint ait une grande beauté de ligne. Encore faut-il que cette ligne ne soit pas gauche, et qu'elle se prête à des harmonies musicales. Je crois que certains chants, assez quelconques en apparence, peuvent à la rigueur servir à de bons exercices; mais de toute façon je préfère que l'on emploie des thèmes réellement musicaux,_et non pas de baroques, d'incohérentes suites de notes, pour lesquelles il serait difficile d'établir une harmonie logique.

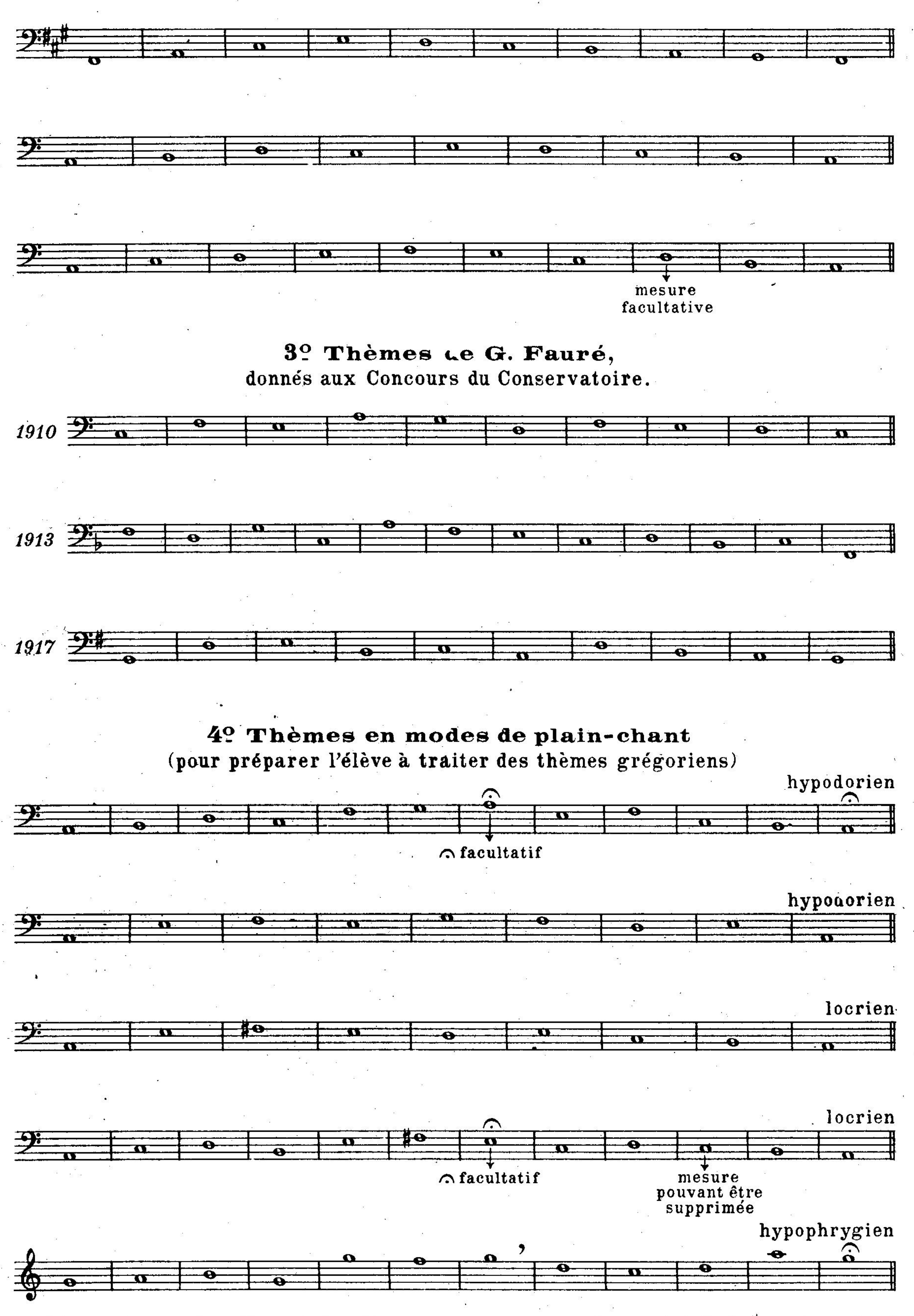
D'ailleurs l'élève n'a pas besoin d'un grand nombre de *chants donnés*, car d'une espèce à l'autre les différences de réalisation et de distribution des parties, amènent souvent des différences d'interprétation harmonique du même chant. Une dizaine de thèmes suffira grandement, sans doute. Nous en indiquons davantage: on choisira dans cet ensemble, en gardant la latitude de prendre des thèmes courts pour les espèces difficiles. Neuf à dix mesures suffisent pour un mélange à 4 parties.

1º Thèmes majeurs (CH. KŒCHLIN)

(c'est celui des exemples de cet ouvrage)




(rythme de 3 mesures)
et, dans le même genre que le précédent:
(rythme de 3 mesures)
2º Thèmes mineurs (CH. KŒCHLIN)
(c'est celui des exemples de cet ouvrage)
mesure
facultative
pouvant être
supprimée
(rythme de 3 mesures)
mesure
facultative



3º Thèmes de G. Fauré,
donnés aux Concours du Conservatoire.

4º Thèmes en modes de plain-chant
(pour préparer l'élève à traiter des thèmes grégoriens)

(pour cet exercice, l'avant-dernière mesure ne comportera point de fa♯; mais malgré le fa♮ on s'efforcera de donner l'impression que *sol* est la tonique)

LE CONTREPOINT SUR DES CHANTS GRÉGORIENS

Si l'on parle d'harmonisation des thèmes grégoriens, les avis sont partagés. Certains fervents de cet art estiment qu'il lui faut laisser son caractère originellement *monodique:* ne jamais l'accompagner d'aucune partie. Historiquement, ils ont raison puisque ce chant fut créé monodique. Pratiquement, et je dirais même: musicalement, c'est une autre affaire. Sans nier la grande beauté où atteint une ligne vocale qui s'élève sous la voûte d'une cathédrale, nue, pure de toute harmonie ajoutée, _nous avons d'autre part une telle habitude, un tel besoin d'harmoniser un thème, qu'en raison de ce besoin il peut sembler logique et fort excusable de tenter l'harmonisation des chants grégoriens. _C'est d'ailleurs ce qu'on fait dans les églises, avec plus ou moins d'à propos, avec plus ou moins de compréhension du caractère de ces modes.

On peut distinguer deux manières de procéder. Si nous voulons harmoniser un thème liturgique en gardant toute notre liberté de compositeur (je veux dire, l'accompagner de façon à en commenter le plus justement la signification, la sensibilité intime), il nous faut à notre tour faire œuvre de créateur, _de créateur intelligent, et doué d'une sorte de *génie*... Tâche fort difficile, qui pourtant ne serait peut-être pas impossible aux meilleurs de nos musiciens.
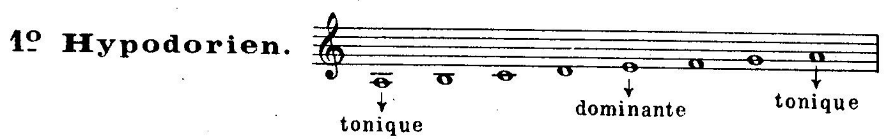
Mais ce n'est point ici la question. Nous avons à considérer, en ces pages, la seconde façon de faire, relative aux exercices de contrepoint rigoureux. Est-il possible de choisir un de ces thèmes grégoriens (lesquels comportent en général des harmonies assez espacées), et de s'en servir comme *chant donné* pour les exercices de contrepoint? Ce sera le défigurer, direz-vous. _Moins cependant que d'en harmoniser chaque note en majeur, avec souvent des $\frac{7}{+}$ intempestives. _D'ailleurs, plusieurs de mes confrères recommandent à leurs élèves de choisir ainsi des thèmes liturgiques. Après tout, ce n'est pas plus illogique que de prendre un thème de *Choral* (comme l'a fait Bach) et d'en harmoniser chaque note avec des parties qui s'entrecroisent (cf. *Cantate de la Fête de Pâques*).

Mais l'essentiel, en pareil cas, sera la juste compréhension harmonique de ces chants grégoriens. Non-seulement l'élève devra se rendre compte du *mode* dans lequel est écrit le thème qu'il se sera imposé, mais il devra surtout ne point le défigurer par des harmonies s'opposant au caractère de ce thème. _Et cela n'est pas très facile; ou du moins, il y faut certaine habitude, certaine connaissance assez approfondie, de ces modes, de leur signification musicale, de leur sorte de tonalité, etc.

Une étude détaillée des ressources de ces modes du plain-chant ne saurait trouver place dans notre ouvrage. Indiquons toutefois à l'élève certains renseignements qui lui seront indispensables.

D'abord, définissons chacun des modes:

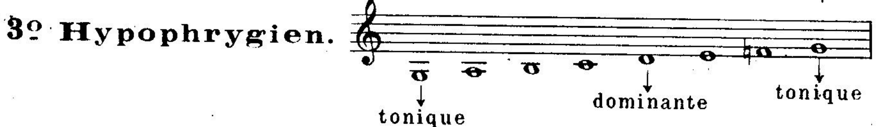
1º Hypodorien.



Il conclut sur l'accord de tonique, cet accord étant précédé, soit de celui de la sous-dominante (cadence plagale), soit de l'accord de mi (avec sol♮), soit de l'accord de sol.

2º Dorien._Même gamme, mais la conclusion reste en suspens sur la dominante, en général *sans la tierce.* (S'il y a la tierce ce sera le sol♮, bien entendu).

3º Hypophrygien.
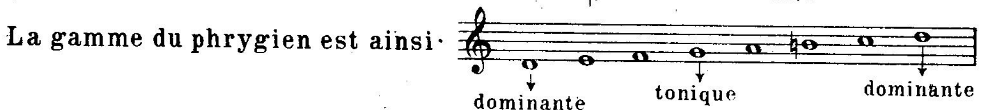


Conclusion par l'accord de ré (dominante, avec fa♮) s'enchaînant à l'accord final de sol.

Il sera assez difficile, par les mélodies qu'on y ajoutera en contrepoint, de préciser qu'on conclut sur une tonique et non sur une dominante; pour y bien parvenir, il faut une subtilité de goût très sûre. Mais la conclusion donnant l'impression de *sol,* dominante, pour inexacte qu'elle soit relativement à ce mode, ne serait point antimusicale.

4º Phrygien._Même gamme, mais concluant sur l'accord de ré, *dominante,* et en général sans la tierce (cette tierce serait fa♮, naturellement).

La gamme du phrygien est ainsi:



Elle est *homonyme* de celle du *locrien.* Mais dans le mode *locrien* le ré est tonique, et c'est une différence capitale._Il y a donc, à notre avis (et cela d'après la doctrine de Bourgault-Ducoudray) erreur incontestable à identifier le *locrien* au *phrygien.*

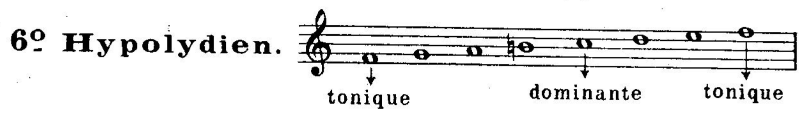
5º Locrien.



Ce mode ressemble beaucoup à l'hypodorien, et il est *très employé* dans la musique moderne.

(Il y aurait aussi le mode employant la terminaison sur la dominante du locrien, et qui serait au locrien ce que le dorien est à l'hypodorien).

6º Hypolydien.



Très usité aussi (cf. *Chanson des cueilleuses de lentisques,* de M. Ravel; thème du 1er temps de *Protée,* de D. Milhaud, etc.).

7º Le lydien a la même gamme, mais il conclut sur la dominante: l'accord final de *do* y doit donner l'impression d'un accord de dominante.

(Il y a entre le *lydien* et le *majeur,* la même différence qu'entre le *phrygien* et le *locrien).*

Une étude plus complète des ressources de ces modes ne saurait être faite dans cet ouvrage; elle serait du domaine d'un *Traité de l'harmonie.* Mais, indiquant à l'élève des chants donnés grégoriens, nous ne pouvions faire moins que d'entrer dans ces quelques détails.

Une caractéristique de l'hypodorien, c'est la facilité avec quoi il enchaîne:



etc. (en *la*, hypodorien).

Successions d'accords que proscrivent en général les anciens traités d'harmonie et que l'élève a déjà pu avoir l'occasion de rencontrer dans les réalisations du contrepoint.

Mais dans le mode de *do majeur*, ces successions tournant autour de l'accord du 3e degré ou de celui du 2^{d} degré. En *la* hypodorien au contraire, l'accord de *mi* est celui de dominante, celui de *ré* est un accord de sous-dominante. Il en résulte que ces enchaînements, interdits par Reber comme amenant à un "mauvais degré", nous amènent (en *la, hypodorien*) à de "bons degrés": dominante et sous-dominante. Et sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles ils nous semblent très acceptables, écrits et "entendus" dans ces modes.

Inversement, si l'on est en *majeur*, de tels enchaînements donnent une "atmosphère de plain-chant"; l'oreille ne s'y trompe pas...

On verrait de même la légitimité des enchaînements tels que: et même si l'on avait sol pour tonique: on est alors en sol hypophrygien.

Quant à celui-ci: il aboutit à la *tonique* de *fa, hypolydien.*

D'ailleurs, outre certains enchaînements déjà rencontrés dans le "*4 parties*", la pratique de nos C. D. en modes de plain-chant conduira naturellement l'élève bon musicien, à comprendre quelle doit être l'harmonisation des C. D. réellement "grégoriens".

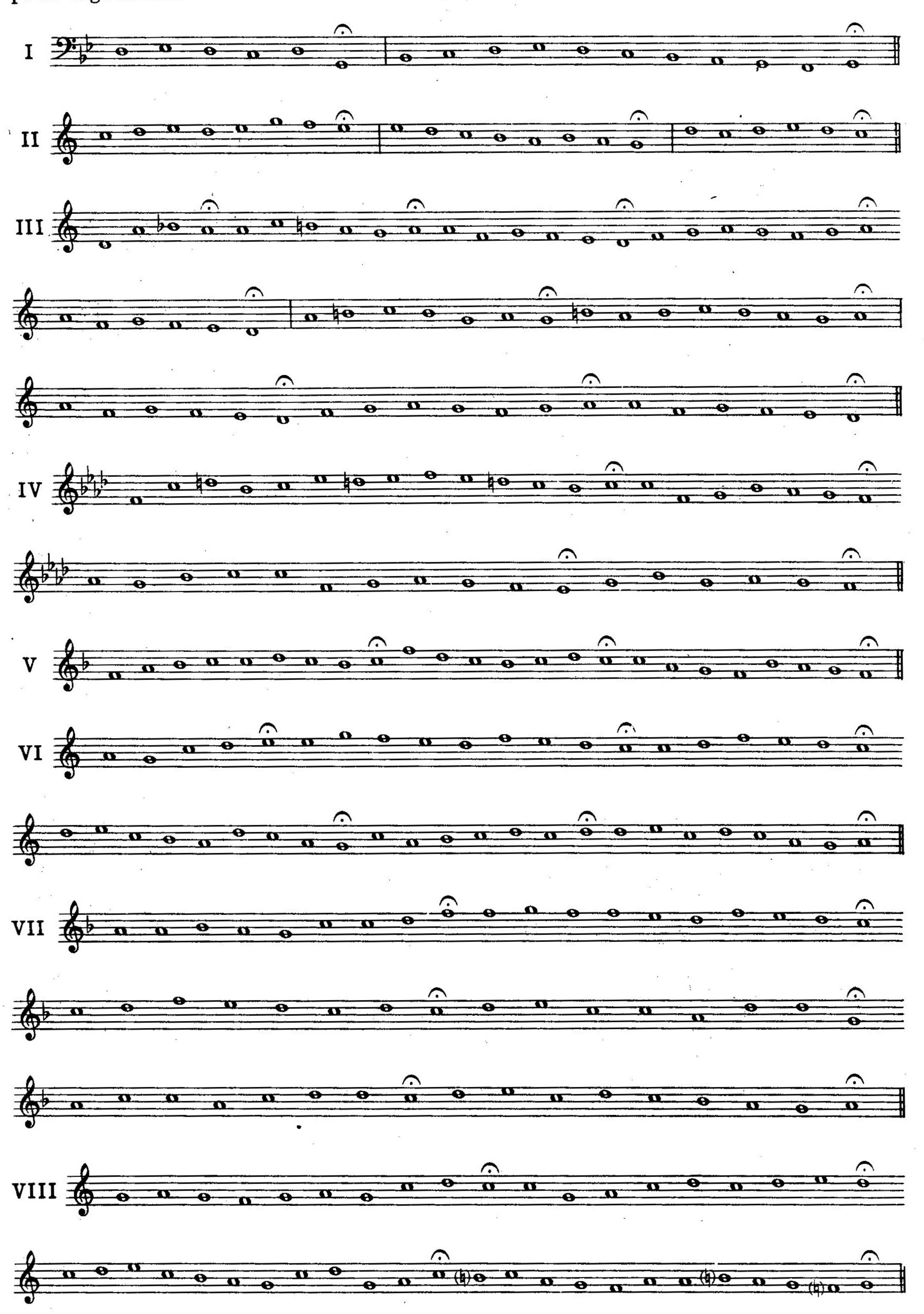
Il y a souvent oscillation de l'hypodorien à son relatif majeur, et l'on peut alors évoquer ce majeur sans sortir du "domaine grégorien": tout dépend de la manière (craignez surtout la septième de dominante et ce qui peut en donner l'impression).

Je ne donne ici aucune règle absolue, mais simplement des conseils très généraux relativement à la compréhension harmonique des chants grégoriens, nécessaire aux exercices de contrepoint rigoureux sur ces chants. Et je termine par quelques exemples, précédés de textes que pourra prendre l'élève. Ces textes étant un peu longs parfois, il ne sera point nécessaire de réaliser toujours six contrepoints différents de la même espèce. (Pour ceux à 4 parties, on fera bien de choisir des thèmes relativement courts.

Enfin, il y aurait beaucoup à dire sur le sentiment de la tonalité, dans l'hypodorien, par exemple. On accuse parfois ces modes d'être vagues.– Ils ne le sont point, pourtant, à la manière de certaines harmonisations maladroites et illogiques (ainsi, d'inopinés accords de *sixte* sur la tonique; des modulations mal amenées, etc.). Mais ils laissent toujours une porte entr'ouverte vers une tonalité voisine,– ou inversement, il existe des enchaînements en majeur qui évoluent vers l'hypodorien. Un sens très subtil de ces modulations non ouvertement signifiées, mais comme suggérées, doit être celui de l'oreille capable de comprendre l'"harmonie grégorienne". C'est toute une éducation à faire, pour celui qui n'a reçu auparavant, que la culture harmonique par $\overset{7}{+}$ et $\overset{9}{+}$.

Voici, pour terminer, des thèmes, et quelques exemples de réalisations:

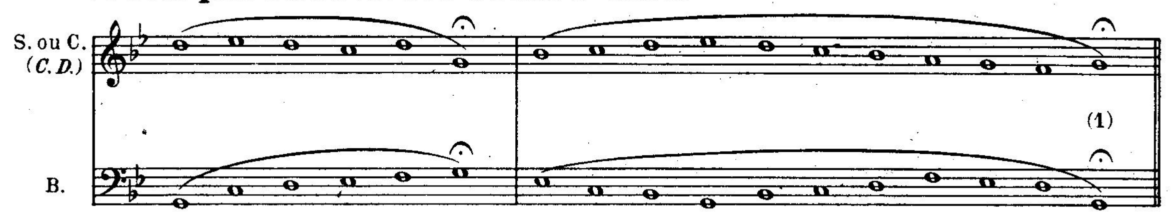
Textes empruntés au chant grégorien,[1] pouvant servir à des exercices de contrepoint rigoureux.
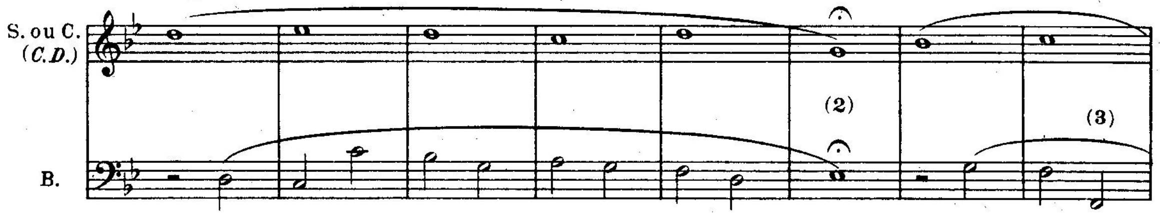


(1) L'élève rétablira les barres de mesure, pour les exercices de contrepoint.
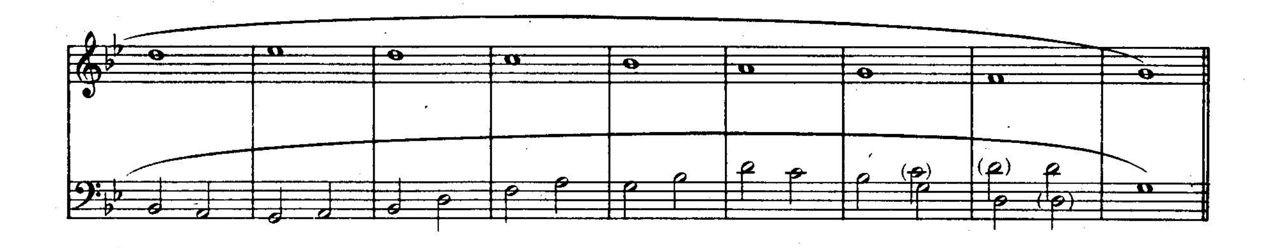
CONTREPOINTS SUR UN THÈME GRÉGORIEN

Deux parties._Note contre note.
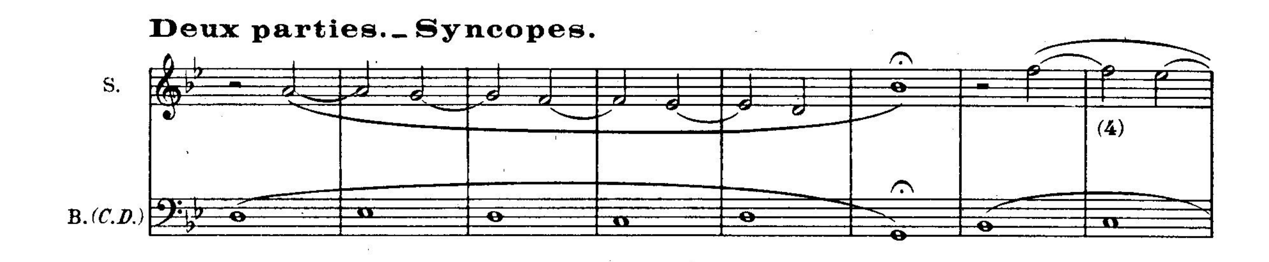


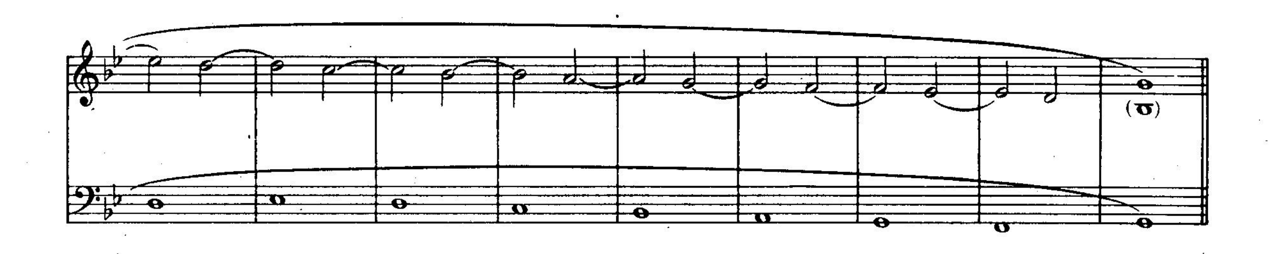
Deux parties._Deux notes contre une.





Deux parties._Syncopes.



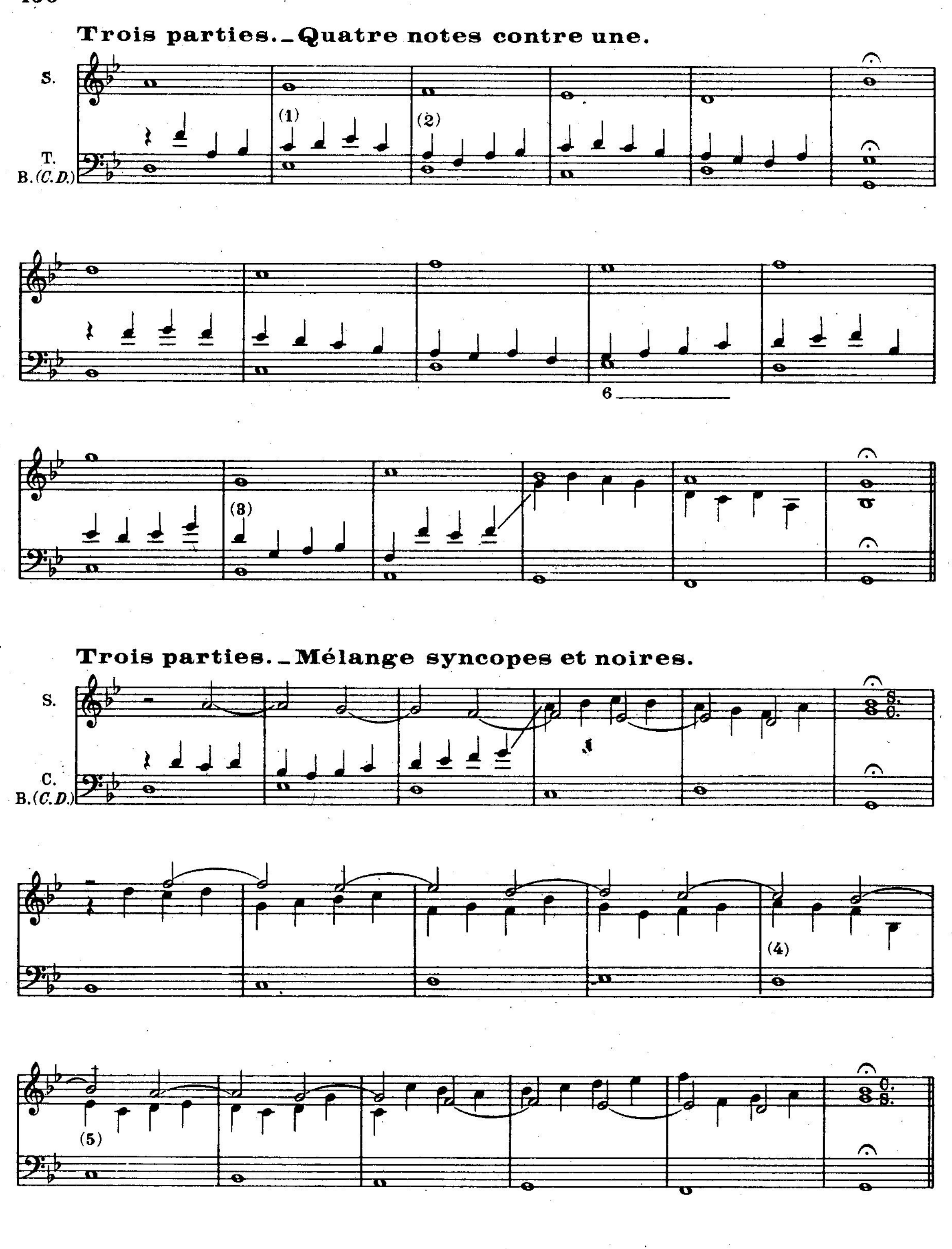


(1) Ou *sol* du haut, à la basse.

(2) Cadence rompue, évitant les octaves que donnerait *sol*. Mais on pourrait ici convenir de les tolérer, car dans ce cas elles ne choquent pas.

(3) Je module ici au relatif majeur, ainsi que dans le 1[er] de ces exercices.

(4) A partir d'ici la ligne de la syncope se déduit forcément de celle de la basse.



(1) Dans ce mode l'intervalle de triton *la-mi♭* sonne tout autrement qu'en majeur et il est très légitime de l'admettre, même écrit de la sorte.

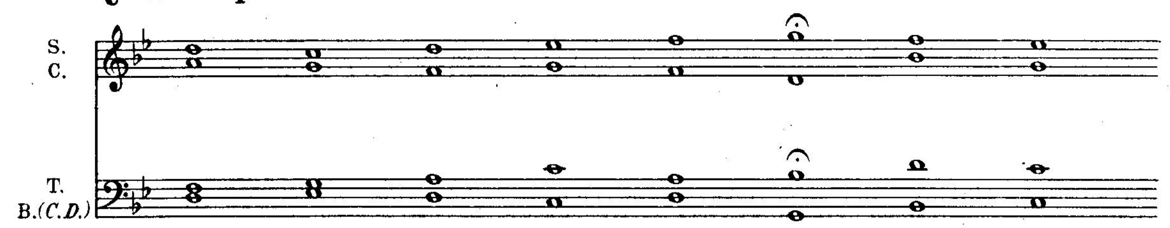
(2) Ce groupe de notes, est-il besoin de le signaler, ne donne aucunement une impression de $\overset{7}{+}$, malgré la succession *mi♭ do la fa*.

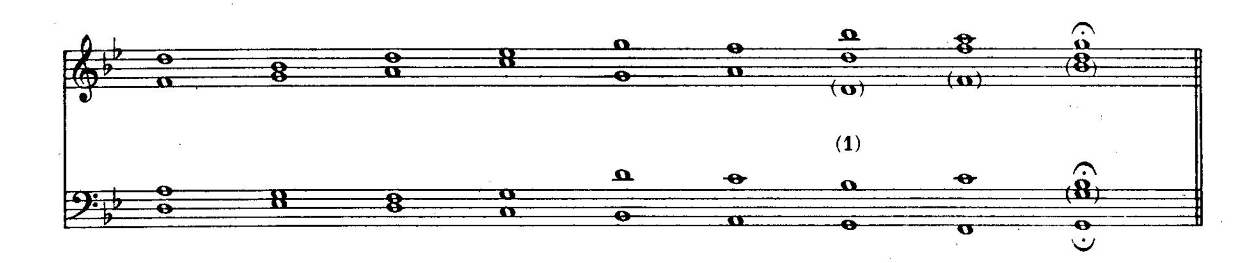
(3) Je ne compte pas comme 8ves *sol sol, sol sol*.

(4) Résolution irrégulière de la quinte ajoutée *(la)*.

(5) On a déjà vu que je ne compte pas ces quintes de passage. Quant à la redite (les noires, à (5), répètent un dessin précédent), on pourrait l'éviter par: De toute façon, le passage est d'une réalisation assez difficile, à cause des mouvements conjoints de la syncope.

Quatre parties._Note contre note.





Ces quelques exemples suffiront à faire comprendre le style assez particulier des contrepoints écrits sur des thèmes grégoriens. Les ressources en sont plus nombreuses qu'on ne le croirait tout d'abord; mais c'est une habitude à prendre, et qu'on ne doit penser acquérir que lorsqu'on est déjà bien sûr de son écriture dans les modes majeur et mineur classiques. Sinon, on se contenterait de choses trop vagues_sous prétexte d'hypodorien,_et qui ne seraient pas en réalité dans le vrai caractère de ce mode.(2)_Il eût été intéressant de réunir un plus grand nombre de réalisations de ce genre, mais cela constituerait un chapitre supplémentaire important; et tel qu'il est ce *Précis des règles du contrepoint* a déjà pris un développement plus long que nous ne l'avions prévu tout d'abord._L'étude approfondie des contrepoints sur des thèmes grégoriens fera peut-être l'objet d'un ouvrage ultérieur. Pour l'instant, nous ne tenions qu'à signaler aux élèves l'existence et la légitimité de ce style.



(1) Variante du contralto, à l'octave.

(2) En somme, et nul ne doit s'en étonner: il faut comprendre et aimer ces modes grégoriens pour les bien traiter, même en contrepoints scolaires. Il ne suffit pas du tout de prendre un authentique thème grégorien, pour écrire un contrepoint qui légitime le choix de ce thème._Et d'autre part, j'admets fort bien de moduler parfois au relatif majeur, mais il y a la manière, et l'atmosphère du plain-chant doit toujours envelopper la musique que vous réaliserez sur ces mélodies grégoriennes.

Ch. Douin, gr.

IMP. ROLLAND père et fils - PARIS
82, FAUBOURG St-MARTIN
Printed in France - · Td. BOT. 30.03

OUVRAGES THÉORIQUES

Harmonie - Contrepoint - Fugue

Prix nets.

BATTMANN (J.-L.). Manuel pratique d'Harmonie . . . .

CATEL. Traité d'Harmonie du Conservatoire, avec additions et exemples par A. Le Borne. . . . .

CHERUBINI. Cours de Contrepoint et de Fugue . . . .

— **Marches d'Harmonie pratiquées dans la Composition** . . . .

DUBOIS (Th.). Notes et Études d'Harmonie, pour servir de supplément au traité de H. Reber . . . .

— **87 Leçons d'Harmonie, Basses et Chants**, suivies de 34 leçons réalisées par les premiers prix de sa classe d'harmonie au concours du Conservatoire (1873-1891) . . . .

— **Petit Manuel théorique de l'Harmonie**

— **Traité de Contrepoint et de Fugue** . .

— **Traité d'Harmonie théorique et pratique** . . . .

Ce nouveau traité offre le grand avantage de condenser en un seul volume, d'un prix modéré, la matière des deux ouvrages que l'éminent Maître avait pris, jusqu'ici, comme base de son enseignement : le *Traité de H. Reber* et *les Notes et Etudes d'Harmonie* qu'il avait publiées pour servir de supplément au dit Traité.

Il représente le plus *complet*, le plus *moderne*, et, en même temps, le plus *concis* de tous les grands ouvrages consacrés à l'étude de l'harmonie.

(Le même, texte italien.)

— **Réalisation des Basses et Chants du Traité d'Harmonie**. . . . .

(Le même, texte italien.)

Jean GALLON et Noël GALLON. 60 Exercices et Thèmes d'Harmonie :

A. Livre du professeur (réalisation des auteurs). . . . .

B. Livre de l'élève (exercices préparatoires et thèmes à réaliser) . . . .

Jean GALLON. 60 Exercices et Thèmes d'Harmonie (2e Série) :

A. Livre du professeur (réalisation des auteurs). . . . .

B. Livre de l'élève (exercices préparatoires et thèmes à réaliser). . . . .

Prix nets

KŒCHLIN (Ch.). Étude sur le Choral d'école, d'après J.-S. Bach, avec les thèmes de Gabriel Fauré, composés pour les Concours de Contrepoint du Conservatoire de Paris de 1906 à 1920 . . . . .

— **Précis des règles du Contrepoint**, avec des exemples (séries complètes) à 2, 3 et 4 parties . . . .

(Le même, texte anglais.)

— **Théorie de la Musique** . . . .

— **Abrégé de la théorie de la Musique** . .

PECH (R.). 40 Leçons d'Harmonie (20 Basses données — 20 Chants donnés) à l'usage des classes du Conservatoire National de Musique de Paris . . . .

— **80 Leçons d'Harmonie (2e Série)** : (30 Basses données — 30 Chants donnés — 20 Basses et Chants alternés) à l'usage : 1° des Elèves des Ecoles de Musique et Conservatoires de province; 2° des candidats sous-chefs et chefs de musique de l'Armée; 3° des Elèves du Conservatoire de Musique de Paris :

A. Textes seuls. . . . .

B. Textes réalisés. . . . .

PIERRE (Constant). Basses et Chants donnés aux Examens et Concours des *Classes d'harmonie et d'accompagnement du Conservatoire de Paris* (années 1827 à 1900), par F. Bazin, Benoist, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Fissot, César Franck, F. Halévy, Le Borne, Ambroise Thomas et Ch.-M. Widor, recueillis en 1 vol. in-8° (380 numéros) . . . . . .

— **Sujets de Fugue et Thèmes d'Improvisation** donnés aux Examens et Concours du *Conservatoire* (années 1804 à 1900), par Adolphe Adam, Auber, Barbereau, Bazille, Bazin, Berton, Bizet, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Duprato, Gevaert, Gounod, Halévy, Victor Massé, Massenet, Onslow, Paladilhe, Pierné, Pugno, Reber, Samuel-Rousseau, Saint-Saëns, Ambroise Thomas, etc., recueillis en 1 vol. in-8° (350 numéros).

LEÇONS DE CONCOURS D'HARMONIE ET DE FUGUE

du Conservatoire National de Musique de Paris

Basses et chants donnés

aux concours des classes d'harmonie

Années 1920-1921-1922 . . .
— 1923. . . . .
— 1924. . . . .
— 1925. . . . .
— 1926. . . . .
— 1927. . . . .
— 1928. . . . .
— 1929. . . . .
— 1930. . . . .
— 1931. . . . .
— 1932. . . . .
— 1933. . . . .
— 1934. . . . .
— 1935. . . . .
— 1936. . . . .
— 1937. . . . .

Leçons d'harmonie

des élèves ayant remporté le premier prix

Années 1920-1921-1922 . .
— 1923 . . . .
— 1924 . . . .
— 1925 . . . .
— 1926 . . . .
— 1927 . . . .
— 1928 . . . .
— 1929 . . . .
— 1930 . . . .
— 1931 . . . .
— 1932 . . . .
— 1933 . . . .
— 1934 . . . .
— 1935 . . . .
— 1936 . . . .
— 1937 . . . .

Fugues à quatre parties

des élèves ayant remporté le premier prix

Années 1920-1921-1922 . .
— 1923 (pas de 1er prix)
— 1924 . . . .
— 1925 . . . .
— 1926 . . . .
— 1927 . . . .
— 1928 . . . .
— 1929 (pas de 1er prix)
— 1930 . . . .
— 1931 . . . .
— 1932 . . . .
— 1933 . . . .
— 1934 . . . .
— 1935 . . . .
— 1936 . . . .
— 1937 . . . .